

Greatness in Music

音乐中的伟大性

[美]阿尔弗雷德·爱因斯坦(Alfred Einstein) 著
张雪梁 译 杨燕迪 孙红杰 校

华东师范大学出版社

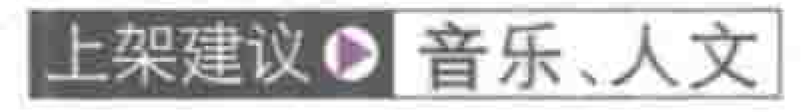


音乐中的伟大性 *Greatness in Music*

对于世界上那些最重要作曲家，人们心中大抵有些共识：巴赫、亨德尔、格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬……他们皆是音乐史所不能忽略的人物，都很重要，甚至都很“杰出”。但是——他们都“伟大”吗？

如果答案是肯定的，那么，是什么造就了他们的伟大？如果否定，又是什么使他们不够伟大？他们伟大或不够伟大的原因相同吗？倘若揭晓了内在缘由，作曲家就能随心所欲变得伟大吗？……这一系列诘问将我们推入了一个引人入胜却又神秘莫测的知识漩涡当中，漩涡深处所通往的正是——伟大性的奥秘与真谛。

作者阿尔弗雷德·爱因斯坦以学识渊博、视野开阔、考证深入、文思畅达著称，本书全面展示了他那“令人敬畏的文学、哲学及治学天赋，并由此呈现了一系列聚焦于音乐本质的令人欣喜且富于洞见的评论”。



ISBN 978-7-5675-0580-3



定价：29.80元

www.ecnupress.com.cn

Greatness in Music

音乐中的伟大性

[美]阿尔弗雷德·爱因斯坦(Alfred Einstein) 著
张雪梁 译 杨燕迪 孙红杰 校

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据
音乐中的伟大性/(美)阿尔弗雷德·爱因斯坦 著;张雪梁 译.杨燕迪 孙红杰 校.
--上海:华东师范大学出版社,2013.5
(六点音乐译丛)
ISBN 978-7-5675-0580-3
I. ①音… II. ①爱…②张… III. ①音乐评论 IV. ①J605
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第073326号



华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

六点音乐译丛
音乐中的伟大性

著　　者　(美)阿尔弗雷德·爱因斯坦
译　　者　张雪梁
校　　者　杨燕迪　孙红杰
责任编辑　倪为国　何花
特约编辑　孙红杰
封面设计　吴正亚

出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路3663号　邮编　200062
网　　址　www.ecnupress.com.cn
电　　话　021-60821666　行政传真　021-62572105
客服电话　021-62865537
门市(邮购)电话　021-62869887
地　　址　上海市中山北路3663号华东师范大学校内先锋路口
网　　店　http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者　上海市印刷十厂有限公司
开　　本　787×1092　1/16
插　　页　1
印　　张　11.5
字　　数　120千字
版　　次　2013年5月第1版
印　　次　2013年5月第1次
书　　号　ISBN 978-7-5675-0580-3/J·187
定　　价　29.80元

出 版 人　朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话021-62865537联系)

缘　起

自中国全面卷入现代性进程以来，西学及其思想引入汉语世界的重要性，已是有目共睹的事实。早在晚清时代，梁启超曾写下这样的名句："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。"时至百年后的当前，此话是否已然过时或依然有效，似可商榷，但其中义理仍值得三思。举凡"汉译世界学术名著丛书"（北京：商务印书馆）、"现代西方学术文库"（北京：三联书店）等西学汉译系列，对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响，无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术，自20世纪以降，同样身处这场"西学东渐"大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动，乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述，通过与外来西学这个"他者"产生碰撞或发生融合，深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的"自身"架构。翻译与引介，其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个

历史。不妨回顾，上世纪前半叶对基础性西方音乐知识的引进，五六十年代对前苏联（及东欧诸国）音乐思想与技术理论的大面积吸收，改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译，均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而，应该承认，与相关姊妹学科相比，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的"中文移植"，牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求，这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。语言相异，思维必然不同，对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是，则语言的移译，就不仅是传入前所未闻的数据与知识，更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言，让人看到事物的不同方面，于是，将一种语言的识见转译为另一种语言的表述，这其中发生的，除了语言方式的转换之外，实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知，任何两种语言中的概念与术语，绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成，移植到另一种语言环境中，不免发生诠释性的改变——当然，这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译，就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验；或者说，让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进

而达到，提升我们自己的音乐体验和思考的质量，提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”，既有不偏不倚的象征含义（时钟的图像标示），也有追求无限的内在意蕴（汉语的省略符号）。本译丛的缘起，来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著，另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面，并不强求一致，但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译（校）者既包括音乐院校中的专业从乐人，也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上，本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业，并籍此彰显，作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007 年 8 月 18 日于上海音乐学院

圣像凝思：作曲家何以伟大（代序）

孙红杰

I

时常听到一种论调，认为历史是由少数人的意志决定的。这"少数人"是英雄、领袖、杰出人物，是某种强力意志的化身，是时代亟需的超凡才能的汇集者，是特定历史使命的肩负者，是我们常说的"伟人"。此话听来不无道理。确有许多哲学家和历史学家高度评价伟人的历史作用。英国史学家托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle，1795—1881）就曾热情地宣称："整个世界历史的灵魂就是这些伟人的历史"①，又说，"伟大人物有直接来自上帝的无穷力量，就是火种。他的言论是济世良言，人人都能信赖。他一旦把柴火点燃，一切都围绕他本身燃烧，变为和他一样的熊熊烈火"②。马克思主义的唯物史观强调历史必然性，宣称历史由"广大人民"所创造，但也并不忽视"少数伟人"所能带来的偶然却强大的历史影响。"如果偶然性不起任何作用的话，那么世界历史就会带有非常神秘的性质。这些偶然性本身自然纳入总的发展过程中，并且为其他偶然性所补偿。但是，发展的加速和延缓在很大程度上是取决于这些偶然性的，其中也包括一开始就站在运动最前面的那些人物

① 卡莱尔，托马斯：《论英雄、英雄崇拜和历史上的英雄业绩》，周祖达译，北京：商务印书馆，2005年3月版，第4页。

② 卡莱尔，同上，第14页。

的性格……"①。有学者甚至认为：马克思并不是要用历史必然性去否定历史偶然性，而恰恰是要通过历史必然性来解释历史偶然性②。我们常说，伟人应"运"而生，这里所说的并非个人运气，而是"天运"，或者说"历史命运"，代表着历史的必然性。而伟人出现之后，又会不可避免地以自身的性格、才能、意志去左右甚至决定历史的发展方向，这又体现了历史的偶然性。在"时势造英雄"与"英雄造历史"之间并无矛盾，伟人身上体现了历史必然性与偶然性的辩证统一。因此，承认人民创造历史，并不意味着否认伟人对历史的支配作用。当然，这种支配需要历史条件。鉴此，更稳妥的说法似乎是：历史有时是由少数人的意志决定的。

伟人对历史的影响既然可以如此重大，研究伟人自然也就成了历史学家不能回避的重要课题。在这一点上，作为历史学分支的音乐史毫不例外。每个民族的音乐史上都有其自成谱系的"万神殿"，西方音乐史尤其典型，因为"作曲"与"作曲家"的概念在欧洲萌发得最早。西方音乐史的书写长久以来遵循"以重要作曲家为中心"的范式，这种范式虽然时而受到质疑，却从未衰退，因为无论采用风格史、体裁史还是观念史的写法，其背后最直接的推动力仍然是作曲家，尤其是有突出贡献的作曲家。从这个意义上说，卡莱尔的著名论断——"整个世界历史的灵魂就是这些伟人的历史"——确实击中了要害。自18世纪80年代英国历史学家查尔斯·伯尼博士(Dr. Charles Burney, 1726—1814)首次发表他的四卷本《音乐通史》③以来，西方音乐史上所谓的"重要作曲家"人选其实总在经历着变化，至少与我们今天如数家珍的名单相去甚远。然而进入20世纪之后，伴随着保留曲目机制及音乐史学科的高度成熟，所谓的"重要作曲家"人选变得越发集中和稳定。时

① 马克思，《1871年4月17日致路·库格曼书信》，选自《马克思恩格斯选集》，第4卷，第393页，北京：人民出版社，1995年6月第2版。

② 张雄，"杰出人物历史作用新论"，载《空军政治学院学报》，1996年第1期，第56页。

③ Burney, Charles: *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*(1776—1789, in 4 vol. s), Published by Harcourt, Brace and Company.

至当下，对比几种通行的西方音乐史著作便可发现，对于那些重要作曲家，学者们心中已广有共识。我们可以毫不费力地举出一系列不大会引发争议的响亮名字——马肖、迪费、若斯坎、帕勒斯特里那、蒙泰威尔第、维瓦尔第、巴赫、亨德尔、格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特……这些都是音乐史书不能忽略的人物，都很重要，甚至都很“杰出”，但是——他们都“伟大”吗？如果答案是肯定的，那么，是什么造就了他们的伟大？如果否定，那么又是什么使他们不够伟大？进而，使他们伟大或不够伟大的原因相同吗？设若揭晓了内在缘由，作曲家就能随心所欲而变得伟大吗？……这一系列诘问将我们推进了一个引人入胜却又神秘莫测的知识漩涡，而漩涡深处所通往的正是——伟大性的奥秘与真谛。

阿尔弗雷德·爱因斯坦(Alfred Einstein, 1880—1952)，是为数不多敢于且能够潜入这一漩涡深处的音乐学者。这位美籍德裔的音乐学家据考是大科学家阿尔伯特·爱因斯坦(Albert Einstein, 1879—1955)的远房堂弟——自太祖莫伊塞斯·爱因斯坦(Moyses Einstein, 1689—1732)以下第六世堂亲。他早年学习法律，后入慕尼黑大学主修音乐，钻研文艺复兴末期至巴洛克初期的器乐历史，23岁便以《论16—17世纪德国古代大提琴的文献》(*Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert*, 1903)一文获博士学位；此后曾任德国《音乐学杂志》(*Zeitschrift für Musikwissenschaft*)首任主编(1918—1933)，《里曼音乐辞典》(*Musik Lexicon* by Hugo Riemann, 1919, 1922, 1929)第9—11版修订者，《慕尼黑邮报》(*Münchner Post*)及《柏林日报》(*Berliner Tageblatt*)特约评论员(1927—1933)等职；此外，他还是著名的“克歇尔莫扎特作品目录”(Köchel Catalogue of Mozart's Music)的主要修订者(1936—1945)，并以资料详实和洞见深刻的《莫扎特：性格与作品》(*Mozart: His Character, his Work*, 首版1945，第四版1959)一书闻名于世；后因纳粹当权而移居美国，曾先后执教于史密斯学院、哥伦比亚大学、普林斯顿大学、耶鲁大学、密歇根大学、哈特福特大学等知名高校；他1949年出版的三卷本专著《意大利牧歌》(*The Italian Madrigal*, 1949)，被誉为该领域第一本精深论著；此

外他还出版过《音乐简史》(*Geschichte der Musik*，首版1917，第六版1953，英译本1936)、《音乐中的伟大性》(*Greatness in Music*，1941)、《浪漫主义时期的音乐》(*Music in the Romantic Era*，1947)等书，并有关于舒茨、格鲁克、舒伯特等人的专题著作问世(1928，1936，1951)。阿尔弗雷德·爱因斯坦以学识渊博、视野开阔、考证深入、文思畅达著称，发表于1941年的本书全面展示了他"令人敬畏的文学、哲学及治学天赋，并由此呈现了一系列聚焦于音乐——这一最具普遍性的艺术——本质的令人欣喜且富于洞见的评论"(节译自原著封底文字)。

II

爱因斯坦书中所论，是音乐创作上的"伟大性"，也即论述作曲家何以"伟大"或"不够伟大"的问题，而并不涉及音乐的表演实践(虽然在笔者看来，作者从伟大作曲家身上"提炼"的品质，也部分适用于表演家)。全书共分四章，实为两对"姊妹篇"：前两章具有"解题"性质，分别以"可以争议的伟大性"(Questionable Greatness)和"无可争议的伟大性"(Unquestionable Greatness)为题，对"伟大性"的概念进行解析和举证。爱因斯坦区分了"历史的伟大"与"艺术的伟大"两种情况。历史的伟大带有"时效性"，相对于某个时代而言的"伟大"，在整个历史长河中可能会显得"渺小"，正如吉尼斯世界纪录会被不断推翻那样。而艺术的伟大则具有"永恒性"，某个时代造就的"伟大"，在放眼历史长河予以考量时仍然伟大，甚至更显伟大。本书重点考量的是后者，即艺术层面的伟大性。后两章旨在对造就"伟大性"的多方面条件做深入探索：第三章题为"伟大性的保密条件"(Esoteric Conditions for Greatness，中译本译作"伟大性的奥秘探索")，采用了共时性视角，将作曲家个体抽离历史而置于艺术"案板"之上，从艺术人格的"横切面"上剖析"伟大性"所包含的多重品质。第四章题为"伟大性的历史条件"(Historical Conditions for Greatness)，采用了历时性视角，将作曲家个体(连同其艺术人格)还

原到历史长河与时代情境中去，从历史发展的前后脉络中探察成就“伟大性”所需的时机。

从“历史”维度着眼，所谓的“伟大”其实是易变的、可争议的(详见第一章)。作者从迪费、若斯坎、贡贝尔、克莱门斯·农·帕帕、帕勒斯特里那、拉絮斯、蒙泰威尔第这些大师们的作品说起，感叹它们的“石化”(petrification)命运，即，曾经辉煌耀眼，如今却不再令人感动，“杰作”沦落为文献性的“化石”，因历史演进、风尚变迁而丧失了艺术感召力。当然，“伟大性”的“历史”维度也意味着相反的情况，即，曾被遗忘的作品有朝一日也可能重放异彩，它们“好像死去了，但只需大师念一声咒语——‘起来，走吧！’，它们就会重新复活”(页5)。但若从“艺术”维度着眼，则“伟大性”又是可以持久、无可争议的。尽管作者也坦率承认，谈论艺术的“永恒”与“不朽”其实是冒风险的。作者从音乐史教科书上普遍公认的重要作曲家中挑选了九位——韦伯、门德尔松、格鲁克，舒曼、柏辽兹、李斯特，威尔第、瓦格纳、勃拉姆斯——来作示例，通过简要点评其各自的“艺术”，来说明其各自所具备或缺失的“伟大性”(详见第二章)：韦伯凭借其歌剧才能(高超的旋律天才和良好的戏剧感觉)接近了“伟大”，但他在歌曲写作上的弱点(戏剧性有余、抒情性不足)，以及在器乐创作上的缺陷(注重浅薄的“辉煌”效果)又使他的伟大性受损，是个“头像较小”的大师。门德尔松天才早慧，修养全面，形式严谨，手法出色，具有“大师风范”，但他的音乐情感肤浅，缺乏表现“极度的爱与悲剧”的勇气，故而是个摇摆于“伟大”边缘的“准大师”，或者说，他在最好的时刻企及了“伟大”。格鲁克具有戏剧头脑和旋律天赋，虽然作曲技术不完善，但具有不凡的艺术雄心和过人的胆识，敢于违背时代常规去表现“最不适宜的事物”，由此具备了“伟人”的资格(尽管其作品“石化”得厉害，如今很难被上演，说他“伟大”会备受质疑)。舒曼的音乐富于想象力，但缺乏形式，且过分依赖文学和诗歌的刺激，早年在写作歌曲和钢琴小品时展露了“伟大”的潜质，但后来当他试图接近贝多芬的领域时，他便离自己的伟大性越来越远。柏辽兹钟情于炽烈的情感、宏大的规模、浓重的色彩、细腻的描写，但未免空洞单调，他对

标题性构思过分依赖，不能很好地诉诸于“音乐”语言，因此局限而不够“伟大”。李斯特的标题性构思和主题变形手法都有优点，但这些优点未被充分开掘，他早年偏爱浮夸修辞（即兴式的辉煌效果），不重细节，因风格粗疏而无缘“伟大”，他晚年的音乐褪居质朴，虽略显消极，却是靠向了伟大。威尔第擅长写作紧扣戏剧情境和人物性格的个性化旋律，音乐出色，戏剧有力，此外还怀有严肃的创作理念（极力反对视艺术为娱乐），坚持原则从不让步，具有“伟人”风范。瓦格纳才华卓绝、抱负远大，为艺术理想而冒犯世俗准则，虽作风败坏却不失伟大。勃拉姆斯生不逢时，但颇识时务，同代人狂热地摧毁传统，而他却矜持冷静地维护并发扬传统，正是他那知难而进、逆流而动的勇气，使他跻入了“伟人”的行列，他让我们感受了“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”的沧桑情怀。总体而论，在这九位作曲家中，前三位是“饱受争议”的伟大，中间三位是“有欠充分”的伟大，而后三位则是“充分无疑”的伟大。

从笔者的提炼性转述中，会心的读者不难发现，爱因斯坦具有敏锐的音乐洞察力。他对作曲家艺术特色的点评往往“一针见血”，只需寥寥数语，即能鞭辟入里。但是，若从方法论角度审思，上列点评又不免引发疑问：似乎使作曲家们“伟大”或“不够伟大”的理由各不相同：他时而以驾驭体裁的能力为标准，时而又以情感表现的深浅为参照，还有时则是以音乐气质和人物性格作为考量依据。如此多重标准，焉能令人信服？而此番诘问亦早在作者预料之中。爱因斯坦随后即用一整章篇幅证明：上述浮光掠影的点评只是他深入浅出后信手拈取的一丝“症候”，在这些表面症状的背后，爱因斯坦还有更宏观、更深刻、更普适的考量依据。这正是第三章——伟大性的保密条件——的核心论题。爱因斯坦在此章中为“伟大性”归纳了五种要素，但他并未明确：这五种要素究竟是“必要条件”还是“充分条件”，换言之，是否具备了“一二三四五”，一个伟人就能赫立眼前？笔者以为，爱因斯坦并无意将这些“条件”硬化为“准绳”，他既然称之为“保密条件”，便已然暗示了某种神秘莫测的不可知性。说到底，“伟大”

是一种超凡脱俗的"境界"，而不是一个具有长宽高物理属性的具体"事物"。摆正心态之后，让我们来看一看，爱因斯坦究竟从"音乐的伟大性"中发现了哪些奥秘。

III

爱因斯坦将出于"内心冲动"和"超凡勤勉"导致的"高产"(prolificacy)列为"伟大性"的第一要素(页 60—61)。中国自古有"量小非君子"的成语，所言虽非"艺术人格"，但其理相通。作品目录短小的作曲家，很难给人以"伟大"的印象。但考虑到创作者的时代背景、社会环境、创作条件及个体寿命，"高产"显然又是个相对概念。肖邦的作品相对于巴赫、亨德尔、海顿、贝多芬而言数量较少，不是他不够勤勉，而是他活得太短，他仍然伟大；莫扎特只活了 35 岁，却拥有庞大惊人的作品目录，西贝柳斯活了 92 岁，但作品数量连莫扎特的十分之一都不到。因此，若以"勤勉程度"考量，可以说：莫扎特称得上"伟大"，而西贝柳斯最多只能算"杰出"。但若要在莫扎特和肖邦之间作比，追问缘何莫扎特寿命更短却作品更多的话，那恐怕只能从其各自的时代气候与社会环境方面寻找答案了。他们各自勤勉，共同伟大。J·S·巴赫的同时代作曲家菲利普·泰勒曼(G. P. Telemann, 1681—1767)，作品数量超过巴赫，但因其音乐中多见因循模仿与漫不经心，少见精益求精的"内心冲动"，故而只是单纯高产，无缘"伟大"(页 63)。J·S·巴赫在他繁忙的本职工作之余，拨冗写作并非职责所需的《创意曲集》、《平均律键盘曲集》及《赋格的艺术》等杰作，这是在响应他内心的召唤；同样，格鲁克中年时代(40 岁)投身歌剧改革、激起争论，晚年(60 岁)又东山再起，离开令他养尊处优的维也纳去征服巴黎，这也是内心冲动使然；莫扎特在 1782 年前后发现巴赫的一批作品，慧眼独具视为珍宝，并潜心钻研以求受教，这正是虚怀若谷的自我鞭策；贝多芬为人处世意志坚决，偏在创作上忍不住自我否定，常从多个草稿中寻找更有效的表达形式(页 62—63)，这是他的艺术雄心在蠢蠢搏动……伟大的作曲家多少

都有点“书写狂”的倾向[①]，他们按捺不住内心的冲动，将创作音乐视为践行理想、表达思想或实现自身价值的重要媒介，即便是出于履行职务（典型如巴赫）或接受预定（如海顿、莫扎特）的需要，伟大的作曲家也往往将外在的限制转化为内心冲动，使（作品的）客观功用与（作者的）主体愿望达成和解，创作时力臻完美，着意出新，并孜孜以求自我超越，故能在产量与质量上卓越不凡，靠向“伟大”。与此相反的情况，则是无病呻吟，粗制滥造，自我模仿，因循俗套。此类弊病凡染其一，都将疏离“伟大”。

爱因斯坦认为成就“伟大”的第二要素是“天才”（genius），并强调说，“天才”不等于“天分”（talent，中译本译为“能人”）（页63—65）。具备天分者比比皆是，而堪称天才者凤毛麟角。有天才未必伟大，只有天分自然就相距更远。至于天才与天分的差异，作者归结为一种“提炼浓缩”（condensation）的能力。遗憾的是，全书并未对这一概念充分定义，仿佛它是一种可被意会却难以言传的神秘禀赋。作者做了类比，说“它与精简（brevity）相关，但不等同于精简。巴赫对他的音乐素材的加工，就完全是提炼浓缩的过程，通过音乐的——请注意，是‘音乐的’而非‘诗学的’——能量与表述，通过深刻自足的音符象征，从而孕育出更有力的生命……而不是根据既定的标题性构思（program）来作曲”（页65）。作者继而列举了巴赫与泰勒曼、莫扎特与帕伊谢洛、贝多芬与凯鲁比尼这三对同时代人物进行比照，以说明每对中的前者属于天才，而后者只是能人（页65—70）。但这些例证仍不足以明示“提炼浓缩”这一概念的深层意义。乍看起来，作者的那番类比似乎是在以“绝对音乐”（absolute music）否定“标题音乐”（program music），但从他随后给出的例证来看，其意义更为宽广，因为他论及了巴赫与泰勒曼的协奏曲，莫扎特与帕伊谢洛的歌剧，贝多芬与凯鲁比尼的弦乐四重奏，以及舒伯特与别人的艺术歌曲。依笔者参悟，所谓的“提炼浓缩”，当是一

---

① 焦阿基诺·罗西尼（1792—1868）是个例外，在他生命的后40年中没有任何重要作品问世，但作者认为他仍然伟大（页130）。

种去“泛”存“真”、脱“类”拔“萃”的结晶素质，是一种是不断咀嚼消化、以求充分吸收的反刍机能，是一种自我观照、自我批判继而又自我升华的反思精神。是以，当作者说泰勒曼能够贴切地以某种风格来创作，但却总残留有模仿痕迹(尽管不无品位)，而巴赫这么做时却能从容展现出“自我风格”(页 65)的时候，他的意思是泰勒曼未能像巴赫那样对“风格模型”做到真正的“消化”，以便输导出新的“能量”；同理，当他说帕伊谢洛的歌剧音乐很好，富有生气，没有任何风格缺陷，但正因风格无瑕而有欠充分、不够伟大(页 67)时，他是想说帕氏的音乐表面圆滑流畅，实则缺少莫扎特身上那种独特动人的风骨；继而，当他说凯鲁比尼(是个意大利人)只是超越了意大利风格，而贝多芬则规定了德意志风格(页 67—70)的时候，他是在感叹凯鲁比尼未能在已然不错的风格基础上做进一步的升华与结晶。康德对天才的定义是：能够为艺术制定规则的人，他们不善效法而是自成典范，不懂教条而是本能实践。而依笔者浅见，爱因斯坦此处对天才的理解与康德略异——似乎在他看来，天才是熟练掌握规则、可以个性化运用并能最终超越规则的人。

至于“伟大性”包含的第三要素，爱因斯坦认为是“博大”(university，中译本译为“广泛性”)①。所谓博大，是指创作者自如驾驭所有——或至少很多——音乐领域的才能，或是在某个专门领域里驾驭多种体裁，自成体统，将该领域构建成“新世界”或“小宇宙”的才能(页 70—73)。前一种情况的典型代表是莫扎特，爱因斯坦称他是“所有大师中最博大的”一位，我们很难判断他的艺术巅峰是在哪个领域，是喜歌剧？钢琴协奏曲？还是交响曲？或弦乐四重奏？莫扎特身上的“全能性”也以不同方式——当然也是不同程度——为拉絮斯、蒙泰威尔第、巴赫、海顿、贝多芬、舒伯特等人所据有②。后一种情况的典型代表是肖邦。肖邦只写作钢琴音乐，但这并不影响他的伟大，他的钢琴音乐

---

① “University”一词在书中还有一层含义，指创作者作品流传的广阔性(中译本译为“世界性”)，有时与“国际性”、“普世性”近义。

② 如果将 20 世纪考虑在内，笔者以为，还可加上勋伯格、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、巴托克、梅西安、斯特拉文斯基、布里顿等人的名字。

自成天地，其宇宙“和其他大师的同样宽广，我们很难忽略他的作品中的任何一部，任何一部奏鸣曲，任何一部舞曲或夜曲，任何一部练习曲”，他是“最伟大的专家”（页 71—72）。肖邦的情况在 19 世纪并非个案，又如威尔第、瓦格纳之于歌剧，以及胡戈·沃尔夫之于艺术歌曲。爱因斯坦认为，“在 19 世纪，单一的创作领域便足以创立一个音乐宇宙”（页 71），当然，这个事实只存在于伟人身上。有些作曲家满怀雄心，多方耕耘，但未必能结出硕果，也有些作曲家才能偏狭，缺乏平衡，结果是将“特长”愈演成了“局限”。这两种情况都有损“伟大”，以此为基调，爱因斯坦点评了 D·斯卡拉蒂、拉莫、柏辽兹、马克斯·里格、德彪西等人的创作：D·斯卡拉蒂的音乐在 18 世纪音乐史上可谓璀璨夺目，但创意有限，种类不多，对于他的 550 首奏鸣曲，我们只要知道其中 30 首也就够了；拉莫的音乐，体裁广阔，风格无瑕，但背后缺乏人文内容，风格精巧不足以企及伟大；柏辽兹的音乐世界表面广泛，但过分强调于描绘和色彩，失之偏颇，因而是“最不全面的音乐家之一”；德彪西的音乐足够独创，潜质伟大，但他那过分雕琢的和声使他的伟大性受损，因而是勉强站在了伟大的边缘……（页 72—73）。此类点评观点犀利，饶有趣味，可惜只是点到为止，论证不够充分。

创作生涯的完美，是爱因斯坦从“伟大性”中发现的第四要素。所谓“创作生涯的完美”，并非是指某一种特定的生平轨迹模式，而是指创作者艺术生命的自足完整，以及其肉体生命与艺术生命的默然契合。有创造力的艺术家，似乎都“具有超人的洞察力，能感知他的精神时钟在走向终结”（页 78）。由于这种神秘的自我意识，伟大的作曲家往往能在告别人世之前完成某种艺术使命，或者说，他们“死逢其时”、“死得其所”：海顿在退休后写出集当时艺术成就之大成的“伦敦”交响曲和《创世记》，从而攀上他艺术生涯的顶峰；瓦格纳在绝笔之作《帕西法尔》中使毕生的才华得以升华和净化；威尔第在 80 岁高龄上以喜歌剧《法尔斯塔夫》作为其创作生涯的谢幕曲，如此转折与惊喜成就了不朽的传奇；莫扎特、肖邦、舒伯特这样的天才英年早逝，但其创作生涯并不因过分短暂而有损完美；即便是那些不够“伟大”的作曲家，其艺术生涯也可

以某种意义上的“完美”来告终：佩尔戈莱西只活了26岁，却如奉使命地“防止了18世纪在‘前古典’风格中的石化”，胡戈·沃尔夫在37岁时死于精神病，他的米开朗基罗歌曲可被看作“临终的告别”，甚至在艺术上也具有“完成”的意味(页78)。“当一个伟人的使命完成的时候，死亡这个行动，可以说是由更高的力量所支配的。正如雄蜂在与蜂后交配之后一定要死。伟大性受制于某种特别的规律，受制于某种特别的、如生命线一般的事件逻辑”(页80)。对于爱因斯坦提出的“完美”理念，似乎还可以这样理解，即，从艺术创造的角度来看，伟大的艺术生命往往要经历萌芽、发展、成熟和升华的过程，这条链环上可以插入挫败、徘徊、冒险、回归等或然性环节，但最终须经历“升华”的阶段，否则他就够不上“伟大”。而作为“升华”的标志，则是有里程碑式杰作的问世，这“杰作”——从个体发展的角度——要么集创作者平生才华之大成，要么作为其崇高艺术理想之归宿，要么——从历史发展的角度——其手法精深、旷世绝代，要么它意味深远，预示未来。而此类意义的杰作与创作者寿命的长短并无直接关系，有些人少年得志，如履云梯，及早就攀爬到艺术生涯的顶点；还有些人早年平凡，但步履稳健，艺术与心智并行发展，中年后达至巅峰；还有些人步伐沉重，大器晚成，花开迟暮却经久不衰……我们很难说哪一种轨迹更为理想，它们都能以各自的方式企及“完美”。

至于“伟大性”包含的第五个要素，爱因斯坦认为是“心灵世界的丰富”。“伟大性意味着构建一个内心世界，并且将这个内心世界与人类的实体世界进行交流。这两者一起，相互依存，不可分开”(页82)。内心世界——或者说心灵家园——的建构，需在心灵与现实的不断磨合中进行。伟大的艺术家都有一颗敏感的心灵，他们渴望构建专属于自己的风格世界与精神家园，然而，“他感到了内心对‘此世’(the world)的抵触，洞察了这个世界在‘心灵感应’方面的无能与迟钝”(页82)。为此，这颗“心灵”首先要直面“现实”，在现实中学习本领，锤炼意志，寻找灵感，积蓄力量，通过与它的反复纠缠与磨合，与其达成和解，或最终企及超越。心灵与现实不相调和的最外在表现是，艺术家的生活比常

人更多失意、挣扎、挫败与彷徨，而艺术家的性情也更常见清高孤傲、愤世嫉俗和敏感易怒。诚然这些遭遇和性情并不为伟人所独有，然而不同的是，伟大的艺术家更擅于将心灵与现实的不协调转化为创作冲动，并结出硕果。爱因斯坦注意到了如下一个有趣的事实："所有伟大的音乐家，以及大部分画家和雕刻家（当然，他们的艺术必定带有工匠特性），都远离贵族血缘……在诗歌中，贵族的成就很高，但伟大的音乐家来自贫穷和中产之家"（页 40）。如所周知，巴赫是面包师的孙子，亨德尔是理发师的儿子；格鲁克生于森林小屋，海顿生于马车夫茅舍；莫扎特是宫廷乐师之子，他最终死于贫病交加，贝多芬相信自己有贵族血统，可惜既未得到证实，也没有为他带来任何好处，在世人眼中——以身世而论——他不过是个嗜酒如命的乐团歌手的儿子；威尔第父亲是杂货商人，瓦格纳父亲是银行出纳，勃拉姆斯父亲是个职业大提琴手，肖邦父亲是流寓他乡的法语教师……对这些出身平凡的音乐家们来说，他们构建心灵世界的愿望越急切，与现实之间的磨合就越频繁、越剧烈。"没有限制与压力，即反作用力，（心灵的）宇宙就不存在"（页 82）。那么，当这种"反作用力"转化为创作冲动并形成"作品"后，会在音乐上相应烙上他心灵的某种印迹——如渴望、彷徨与抗争——吗？对此我们只能说：或然如此。不妨以巴赫为例，爱因斯坦说："巴赫是最伟大、最不为人理解的音乐家。他好像站在他自己的时代之外和之上，因此他的内心世界并不需要调节来适应任何东西。当他以音乐来表达时，他似乎不是他自己……巴赫这个人，在他的作品中完全消失，比莎士比亚在他的戏剧中的消失更甚"（页 85）。这个事实至关重要，而且不是孤例，就在谈论巴赫之前，爱因斯坦也认为亨德尔"其实是最隐秘的人之一。无论是与他当面接触还是在与他的通信中，他都没有让任何人进入他的内心世界"（页 83）。事实上，在笔者看来，巴赫与亨德尔音乐中的"无我"现象，并不是因为——像爱因斯坦认为的那样——这两个伟人"站在他自己的时代之外和之上"，而是不同历史时期的不同创作常规使然。对此，德国音乐学家达尔豪斯有更深刻也更贴切的解

释。根据达尔豪斯的理论①,在18世纪末叶之前,音乐的创作主要是受制于音乐所服务的功能、场合、摹拟对象、赞助人旨趣,以及受众群体的一般风尚,而较少体现创作者个人的心理、经验或情感,是故,把握这一时期的音乐,无需参照作曲家本人的生平或思想(虽然多些了解总有好处),因为作曲家的"主体人格"尚未卷入。而自19世纪开始——当经历了政治、社会、文化思潮及音乐自身的一系列变化之后——对创作者自身(精神、思想、人格)的表现开始成为主导音乐创作的深层动机。此时,了解作曲家的生平(尤其是他的疾病、厄运与灾难)对于理解作曲家的音乐开始大有帮助了②。由于如上所述的历史缘故,探察古典以前那些伟大作曲家的"心灵世界"变得相当困难,如果单纯只是从作曲家的"生平"——而不能结合其"音乐"——来探察的话,那么即便是得出了富于启发的结论,也很难作为评判其"艺术"的伟大性的根据。有鉴于此,笔者以为,爱因斯坦对于第五个要素的论述分量较弱,行文举证均显散漫,未能有效地"切题"。或因笔者才疏,未能捕捉到深层意味?

IV

受瑞士艺术史家雅克布·布克哈特(Jacob Burckhardt, 1815—1897)的思想启发,爱因斯坦也认为伟大作曲家的诞生需要历史条件。"伟大性在艺术发展的各个历史阶段都有可能。但有生命力、'永恒的'伟大性则只有当一种异乎寻常的力量,也就是天才,正好遇到了艺术发展的恰当时机的时候,才有可能"(页98)。依笔者浅见,此语前句所说

---

① 达尔豪斯,卡尔,《音乐史学原理》,杨燕迪译,上海:上海音乐学院出版社,2006年7月第1版,第115—124页。

② 及至20世纪,在许多先锋音乐中,"创作主体"又再次出现了退隐的迹象。由于爱因斯坦此书并未涉及太多20世纪作曲家,故对于达尔豪斯对20世纪的相关论述,此处不再赘述。可参见达尔豪斯所著《音乐史学原理》的第六章"历史诠释学",更详细的解释请参见笔者的博士学位论文《饰变·混合·解构:西方音乐中的体裁修辞现象研究》(上海音乐学院,2006年9月通过答辩),第一章,第12—26页。

的是“历史”的伟大，而后句则是说“艺术”的伟大。如本文开篇所论：英雄要靠“时势”造就，伟人亦需“应运”而生。爱因斯坦所谓的“恰当时机”（后文他也说“幸运时刻”）是指音乐自身——包括风格、技术、体裁、形式等——的发展进入“成熟”阶段以后（笔者以为，也应包括那个自然“衰落”的过程）。而与此相对的“不幸”时刻，则是指处于“试验”、“萌芽”、“生长”、“变革”之中的音乐气候（详见第四章）。爱因斯坦的这种视角显见地受到了“有机论”（organicism）学说的影响，该学说认为宇宙及其组成部分如同一个“生命有机体”那样，有其成长演变直至衰老死亡的过程。这种学说切实地影响到了音乐风格史的写作体例：不同风格的演变更替，被认为是音乐发展的“自然”结果。当然，亦需说明，该学说的有效性也常受质疑。爱因斯坦认为，在那些“不幸”的历史时刻，即便出现了天才，也难以成就伟大（这里当然是指“艺术”的伟大）。在漫长的中世纪，音乐尚未成为独立的“艺术”，仍处于“萌芽”后的“成长”阶段，纪尧姆・迪费虽然不愧为“那个时代的第一位大师”，但他“从来没有过当‘艺术家’的感觉”（页 100），从伟大性的角度来看，迪费便是那个不幸年代的牺牲品。经过 1520 年左右的动荡（即文艺复兴思潮波及音乐）之后，音乐自 16 世纪中叶进入了相对纯熟的发展期，另一位大师帕勒斯特里那则生逢其时、有缘“伟大”。伴随 17 世纪的到来，音乐再次进入了不稳定的试验阶段，各种音乐体裁交互缠绕、界限不清，音乐的曲体形式也处于前所未有的探索之中，蒙泰威尔第、舒茨、普赛尔正是这个不幸时期的牺牲品，他们不缺乏作为大师的才干，但缺乏成就伟大的气候。对此，爱因斯坦同情地称之为“悲剧性的伟大”。蒙泰威尔第作为一个“伟大的实验者”，“打碎了许多试管和反应器，却没有获得纯金，只得到了含有金子的矿石”（页 101）。爱因斯坦的这番评价极为贴切。处于巴洛克晚期的 J・S・巴赫与亨德尔，有幸体验了大规模试验与革新之后的秩序，并初尝了前辈们奋力耕耘的甘果。自古典时代起，西方音乐进入了发展史上的黄金时期，海顿、莫扎特、贝多芬成了这个幸运时期内无可争议的伟大人物。19 世纪对某些作曲家来说是个幸运时期，但对另一些人来说又不够幸运，爱因斯坦列举了三位

“深受19世纪之害”的作曲家，他们是舒曼、柏辽兹和李斯特，“他们有缘伟大，但又不够伟大”(页32)。此外——据作者口吻推断——似乎还可以说：布鲁克纳因为生不逢时而无缘伟大，而勃拉姆斯却正因生不逢时而显得伟大。及至20世纪初，音乐中再次出现了大规模的试验与革命，以“伟大性”诞生的历条件而论，这又是一个“不幸”的年代。考虑到本书的写作时间(20世纪40年代)距离这个时期太近，所谓“身在庐山难见全”，故而作者没有对该时期作曲家的伟大性予以全面考量，只言片语中流露了对德彪西、马勒的赞赏，以及对理查·施特劳斯和雷斯皮基的否定。

幸运的历史时刻并不会自动造就出伟大的作曲家，如果没有天才作曲家以超凡力量去利用这个时机的话，那么所谓的“幸运”时代就失去了意义。不同的天才利用幸运时机的方式是不一样的，有些人成了伟大的继承者，有些人成了伟大的革新者，有些人成了伟大的整合者，还有些成了伟大的终结者，当然，有时一位大师可以兼具几种身份。在爱因斯坦看来，帕勒斯特里那是对无伴奏合唱传统的伟大继承者；巴赫既是继承者，又是革新者(不是对古老形式的摧毁，而是加以重新诠释)，同时他还是一个终结者(不是对一个时代，而是对几个时代)。“在巴赫那里，没有未发展成熟的东西，也没有指向未来的东西。所有他接触到的东西，他都是终结者”(页106)；海顿从某种意义上可以说是个革新者，他在交响曲和弦乐四重奏领域里创造性地调和了两种极端风格——对位性的“学究风格”(learned style)和主调性的“华丽风格”(galant style，更好的译法似乎是“优雅风格”)，此外他还大胆而独创地将奥地利民间的音乐元素引入了贵族宫廷的音乐形式中。海顿的上述做法具有划时代的深刻意义；莫扎特是18世纪(J·S·巴赫、海顿、J·C·巴赫)的继承者，同时，在室内乐和钢琴协奏曲领域里，他也可以说是个终结者：在室内乐领域，他将海顿探索的风格(对“学究”和“优雅”两种极端风格的调和)发展到了极致，在钢琴协奏曲领域，他将交响性与协奏性、艺术性与娱乐性等多种异质元素平衡到了完美的程度，这种平衡日后被贝多芬打破(页110—111)；贝多芬首先是个伟大的继承

者，"集古典之大成"的美誉200年来不绝于耳，其次，在很大程度上他也是个革新者，他对他染指的几乎每个领域（交响曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲等）都有锐意的改革和拓展——尽管爱因斯坦在书中并没有对贝多芬的革新者身份予以肯定，他认为贝多芬的作品顺从地被他的时代所接受（页118—119），而相比之下，海顿这位革新者早年却遇到了更大的阻力。此外，从某种意义上说，贝多芬也是个终结者，著名作家昆德拉对贝多芬晚期创作的评论正在被越来越多的学者所认同："在最后10年中……他已经达到他艺术的巅峰；他的奏鸣曲和四重奏与其他任何作曲家的都不同；由于它们结构上的复杂性，它们都远离古典主义，同时又不因此而接近于年轻的浪漫主义作曲家们说来就来的泉涌才思：在音乐的演变中，他走上了一条没有人追随的路；没有弟子，没有从者，他那暮年自由的作品是一个奇迹，一座孤岛。"[①]舒伯特在器乐领域是莫扎特、罗西尼、特别是贝多芬的伟大继承者，同时他也是伟大的整合者，"他知道继承莫扎特的所有，并尽可能多地运用海顿。他不仅知道如何采纳匈牙利和上奥地利的旋律宝藏，以及1800至1825年这个时期的维也纳给他的无论什么基本的旋律素材，而且知道从罗西尼那里获得他觉得有用的东西。没有任何其他器乐作曲家像舒伯特这样充分利用了这个局面"（页113—114），他的声乐创作也体现了类似的整合性，他吸收了凯瑟尔、赖夏特、楚姆斯蒂格等人的优点，并完全超越了他的前辈。勃拉姆斯是个伟大的继承者，一个有着明确自我意识而且是彻头彻尾的继承者，不是对一个时代而是对几个时代——巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特——的忠实继承。

在"天才"——尤其是那些革新者——利用"幸运"时机以谋求"伟大"成就的过程中，往往会冒犯他们的时代。哪怕是那些单纯的继承者，一旦被贴上"保守主义"的标签之后，也很容易被他的时代所忽略。因此，可以肯定地说，伟大的作曲家在他生活的年代未必会享受"伟大"的赞誉，反之，被同时代人欢呼为"伟大"的作曲家也可能转眼就被遗

① 昆德拉.米兰：《帷幕》，董强译，上海：上海译文出版社，2006年版，第185页。

忘。我们可以泛泛地说，帕勒斯特里那、清唱剧时期的亨德尔、退休后的海顿、晚期之前的贝多芬、早年的罗西尼、巴黎时期的肖邦、中期以后的威尔第感受到了时代的欢呼，即便他们的音乐没有被完全理解，至少也得到了足够的尊重；而中年海顿、改革时期的格鲁克、成年后的莫扎特、晚年的贝多芬、器乐作曲家舒伯特则是在很大程度上被他的时代所嫌弃；至于伟大的J·S·巴赫，可以说，他在他的时代是完全不被理解，他只是一个受人尊敬的管风琴大师和常被嘲笑的老派作曲家；勃拉姆斯也没有得到他的时代的充分承认，他在"等待他的时代向他走来"，好在伴随时间流逝，他的确赢得了大众；瓦格纳是个典型的时代对抗者，一个狂热而粗暴的征服者，他的风格高度个人化，他的理想也显然超越了他的时代的期望，他给了他的时代所不易消化的东西，并强迫他们下咽。威尔第被爱因斯坦看作"顺应时代的典型"、瓦格纳的反面，并风趣地说"瓦格纳的伟大：一人对抗所有人。威尔第的伟大：一人顺应所有人，而且为所有人。一个人在他生命的终点征服了世界，另一个从一开始就被这个世界完全肯定，以至在生命终结的时候，甚至给了世界并不喜欢的东西"(页119)。

V

生逢其时，胸怀大志，天才，博大，高产，创作生涯完美，心灵世界丰富——这是爱因斯坦就"作曲家何以伟大"这一问题给出的基本结论。考虑到这个问题的高度复杂性，我们可以肯定地说：爱因斯坦所提供的只是"参考指南"而非"标准答案"。"伟大性"的奥秘隐藏于漩涡深处，爱因斯坦通过他长年深入的思考探索，为我们提供了一些指引航向的关键"路标"，有了这些路标，我们便可以相对轻易地靠近"伟大性"的神秘海域。

爱因斯坦此书中有许多独到的甚至于挑战性的观点，初看时会令人疑惑，而掩卷深思后又会恍然大悟。譬如，我们的时代习惯于把"独(原)创"(originality)视为"优秀"作曲家的必备素质，依此推测，"伟大"

作曲家更应该“高度原创”。然而，爱因斯坦却明确认为，“独创性，或者说初看貌似的独创性，与伟大无关”(页75)，理由是：有许多作曲家不乏独创性，但他们并不伟大，如多梅尼科·斯卡拉蒂(奏鸣曲式的奠基者)、约翰·菲尔德(钢琴夜曲的首创者)、爱德华·格里格等；而另一方面，有些作曲家足够伟大，但他们并不独创，如巴赫和莫扎特。“巴赫没有独创性。他是一个伟大的模仿者和借用者。不然的话，就不会有如此之多关于他作品的真伪性的争论。莫扎特没有独创性，他是一个伟大的‘学习者’，一个约翰·克里斯蒂安·巴赫的学生，米切尔和约瑟夫·海顿的学生，米斯利维泽克和其他意大利大师的学生。简言之，他是一个伟大的‘混合者’”(页75)；瓦格纳起初毫无独创性，后来逐渐具备了独创性(自《罗恩格林》开始)；舒曼与之相反，起初当他写歌曲和钢琴小品的时候他具有独创性，但后来去写交响音乐的时候却逐渐丧失了独创性。有些作曲家看似质朴，实则独创，还有些作曲家看似独创，但实际上他的“创意”在历史上早有“先驱”。笔者以为，爱因斯坦关于巴赫和莫扎特“没有独创性”的评价可以商榷，但他未将“原创性”纳入“伟大性”的组成部分，这却是符合历史实情的。以历史眼光看，“独(原)创性”是从19世纪——伴随康德“天才”学说的问世——开始才逐渐确立为艺术评价准绳的(及至20世纪，它几乎变成了“唯一”准绳)。在19世纪以前，评价音乐及作曲家的标准并不在于是否“原创”，而是随着时代演变而不断更迭的：从中世纪的“是否胜任”(音乐对某个功能或事件的适用程度)，到文艺复兴时期的“是否形象”(音乐与歌词的贴切程度)，到巴洛克时期的“是否精致”(音乐素材的编织与对比情况)，再到古典时期的“是否得体”(不同音乐体裁对应于不同阶层的趣味)。如果承认19世纪之前确实出现过“伟大”作曲家的话，那么也就无需将“独创性”视作“伟大性”的必备要素了。

“民族性”与“世界性”也常被认为是“伟大”的标志，而这两种“品质”也都被爱因斯坦小心翼翼地从“伟大性”中剥离了出去。诚然，能被称作“民族骄傲”、“世界著名”甚至“永垂不朽”的作曲家，定然都不是凡夫，他们也许常被赋予“伟大”的荣誉，但未必具备“伟大”的实质。伟大

的作曲家可以具有民族性，但真正使他们“伟大”的，往往并不是他们的“民族性”而是“超民族性”。肖邦是最好的例子。爱因斯坦认为，“肖邦的音乐超越了所有的民族局限，也是最具世界性的音乐”，作为音乐家，他既不讲波兰语，也不讲法语和英语，而是讲“他自己的语言”，即肖邦语，“自从他的作品问世以来，我们对波兰音乐的印象是由他所确定了的，而不是相反”(页 14)。同样的情况也适合于巴赫、贝多芬与瓦格纳，爱因斯坦在书中一再强调，所谓的“德意志民族(音乐)风格”——如果确实“存在”这种风格的话①——是由他们“规定”的，而不是由他们“体现”的。因此，作曲家具有民族风格，并不助长其伟大，反之若不具有，也不因此而削损其伟大。那么，对于“超民族性”所指向的“世界性”——指作品广泛流传、闻名国际——该如何看待呢？道理其实很简单，使音乐得以广泛流传的原因可能更多在于作品的“通俗性”、“趣味性”或“技术性”——虽然其中也可以包含“伟大性”，但未必就是“伟大性”。波兰女钢琴家苔克拉·芭达契丝卡(Badarczewska，1834—1861)所作的《少女的祈祷》可谓世界闻名，但若要说这位作者有多“伟大”，恐怕很难令人信服。因此，必须明确：“著名”并不意味着“伟大”，在“著名”与“伟大”之间，有着深广且难以逾越的鸿沟。爱因斯坦在论述“天才”与“能人”的区别时说：“就如在视觉艺术中，从邦迪奈利到米开朗基罗，并非是一个渐进的过程，也就是说，一个好点的邦迪奈利，不可能是一个差点的米开朗基罗。在音乐中，在泰勒曼和巴赫之间、凯鲁比尼和贝多芬之间、托马谢克和舒伯特之间、迈耶贝尔和瓦格纳之间，都没有桥梁。”(页 64)诸如泰勒曼、凯鲁比尼、迈耶贝尔这样的作曲家并不只是“著名”而已，而至于舒曼、门德尔松、李斯特这些被爱因斯坦认为不够“伟大”的作曲家，他们更不止是“著名”而已，因此，我们有足够的理由说，横亘于“著名”和“伟大”之间的鸿沟，比我们望文生义所能想象的距离还要深远，即便在其间插入“优秀”和“杰出”，比之“伟大”，

① 因为作者也看到，实际上经由这些大师所“规定”的风格是不一样的，或者说，所谓的德意志民族风格应是他们各自风格的总和，详见本书第 64 页。

亦仍有不及。

“伟大性”如此难以企及，故而充满“神赐”的意味，也正因如此，“伟大”才不愧为艺术家乃至全人类的至高荣誉。我们可以感叹音乐伟人的稀少，但亦需谨记因其“难能”方才“可贵”的道理。对“既然之伟大”我们要由衷珍视，对“未然之伟大”，我们要静心守候。爱因斯坦的这本著作出版于上个世纪的 40 年代，迄今已历 70 余载。在这并不算漫长的 70 年间，我们的时代已变得相当浮躁，“名家”头衔随便给，“大师”名号满天飞，然而音乐中的“伟大性”并没有因为这段历史变得稍许普及和轻易，其“难能”如初，其“可贵”依旧。具有良知和抱负的音乐家，在这浮躁的社会中当如何自处，这确是个值得深思的问题。

壬辰年六月十八

乐颐斋主拙笔谨序

目　录

第一章　可以争议的伟大性

不相信吗？我就是后代——你也是， 1
但我们记得住谁？不到一百人。
假如再把记得的名字写出来，
恐怕写到一打时就会写不准。
普鲁塔克①不过给几十人作传，
却已使你们的史家满怀气愤：
19 世纪的米特弗真熟知希腊，
指出那古希腊人写的全是谎话。②

拜伦，《唐璜》第十二章，19 节

1

在我的出生地慕尼黑，一座古典风格的音乐厅——奥德欧（Great 3

---

① Plutarch（约 46—120），希腊传记家。作有关于古罗马政治人物的传记，对后来的英国作家影响极大，莎士比亚剧本的若干情节即来自他的作品。

② 见米特弗的《希腊》。"真实的希腊"。此人引以为乐的是：赞颂暴君，诋毁普鲁塔克，搞一套独特的拼法，写一手古怪的文章；而奇怪的是，他的现代希腊史是任何语言里最好的希腊史，而他本人又是最好的现代史学家。既然我谈了他的毛病，那么为公平起见，我也该说说他的优点。他有学问，肯下苦功，钻研得深，脾气颇大，很偏私。我把偏私当作一个作家的优点，因为它使他写得认真。——拜伦原注

Odeon Hall)大厅——至今开放。这个音乐厅的乐队舞台半圆形的后壁上方,有几个圆角的壁龛,其中安放着音乐家的半身塑像。这些塑像是石膏制作的,既不值钱也无艺术价值。但有意思的是,这些人物一直在变。在这个音乐厅刚建成的1811年,海顿身边的那位是其弟米切尔·海顿,而在贝多芬现在那个位子上的是奇马罗萨。我不能确定那时是否已经有了巴赫的塑像。要是有的话,应当排在亨德尔身边,或更有可能,排在约梅利或哈塞身边。到了1890年,那时我还是个年青人,那里的石膏塑像是这十个:巴赫和亨德尔,格鲁克和海顿,莫扎特和贝多芬,韦伯和舒伯特,舒曼和门德尔松。那时,这个选择在很大程度上会得到人们的认同。当弗利克斯·
4 莫特尔1903年来到奥德欧任职时,这位曾经在科西玛·瓦格纳心中唤醒了青春时光的指挥家,增加了两个半身像:瓦格纳和李斯特。没有人想到勃拉姆斯,大概他的满面胡须与其他那些多少有点古罗马风格的头像格格不入。我不知道今天那里的头像包括哪些人。但我猜想门德尔松可能消失了,取而代之的该是安东·布鲁克纳[1]。

在一百来年的时间里,对"伟大"的评鉴就是在这样发生变化。对这样的易变特性,如果谁想要更多的证据,可以读朱塞佩·卡尔帕尼关于海顿的书(该书曾被化名司汤达的邦贝特先生剽窃发表,令人震惊)。他谈到自己的歌剧作曲家偶像时是这样说的,当然他说得不错:在歌剧方面,海顿被他的前辈和同辈人远远超越。然后,他罗列了一个长长的"歌剧大家"名单,其中可以看到这些人的名字:Predieri, Borroni, Bonomi, Borghi, Nasolini, Tarchi。对这些人物,本人(可能也包括诸位读者)只有借助百科全书才能了解,而格鲁克的名字却不在其中。当
5 然,卡尔帕尼是个微不足道的人物,只因与海顿和司汤达的大名相联系而存在。但我们可以看到,在对伟大性的评价中,我们不仅难于看到同民族地域之外的人,还几乎看不到其同时代人。所以说,在所有的艺术中,特别是在诗歌和音乐中,存在着不可超越特定地域边界和时代的伟大性。在本书中也会谈到这点。

---

① 暗指门德尔松因其犹太血统在当时的德国所受到的对待。

当然，有些情况下，后人可以找到理由来忽视自己偶像的观点。瓦格纳在 1856 年 11 月 29 日写给彪罗的信中宣称，他认为李斯特的交响诗《奥尔菲斯》是最完美、最独特的作品。如果这是在给李斯特的信中说的，那这个看法会遭人质疑。但彪罗是瓦格纳的弟子，他用不着虚情假意，至少在那个时候不会。看看现在很少有哪个指挥家会在音乐会上演奏这个作品，就知道今天的公众是很难认可瓦格纳对《奥尔菲斯》的评价的。但瓦格纳的推荐似乎也应当具有相当重的分量！

2 6

尽管如此，艺术上的伟大比历史性的伟大更持久广阔。历史性的伟大很少不受到挑战。“伟大人物”距我们愈近，就愈会受到质疑。甚至很久远的历史人物也会失去光环，因人们看法的改变，而被历史抛弃。亚历山大大帝是真的伟大，还是只是个征服者？恺撒算是个真正的伟人，尽管我们并不叫他“恺撒大帝”（Caesar the Great）。“大帝”（the great）这个称号主要是用来称君主和教皇的，这很奇怪。但与他同时代的人，以及之后的一代，都将他看成罗马帝国自由的掘墓人，尽管这样的看法带有派系色彩。为了实惠，他们更愿意崇拜活着的人。腓特烈大帝伟大吗？奥地利历史学家就很难认可。就如一些当时柏林和伦敦的人，比如司各特爵士，就不承认拿破仑的伟大，无论是在莱比锡和滑铁卢战役之前还是之后。历史性的伟大总是限制在民族边界之
内。歌德具有这个客观的眼力，很快就看到拿破仑的伟大之处，将自己 7
与拿破仑的交谈作为自己生平经历中的一个伟大时刻，保存在记忆中。

伟大，或者更确切地说，对伟大的认可，在艺术方面是否真的更加持久，不易改变？人们对此问题可能会犹犹豫豫。举个视觉艺术中的例子。人们还记得关于拉斐尔和米开朗基罗谁更伟大，这个自 16 世纪中期以来在罗马艺术家中的争论。我们现在有点倾向于认为，这个争论的结论偏向于米开朗基罗。但也许，这个争论不会有结果，因为这个问题不受结论的影响。这里有人们称之为“选择性共鸣”的因素，或者

叫阶段性共鸣，就是人们的趣味在令人激动的东西与使人平静的东西之间，在阿波罗式和狄俄尼索斯式之间的微妙波动。每个时期每代人对大师们的态度都会改变。当这样的变化暂时终止，各种看法达到平衡的时候，受这个条件影响的“伟人”就被移入纪念碑林中，这等于是石
8 化、死亡。巴赫的一部分作品就有可能成为这样的石化过程的牺牲品。我们承认，这些作品是伟大的，但却与我们不再相关。如果伟人们没有层出不穷的伟大特质让我们看到，我们也就不需要对过去感兴趣，除非是从语文学和科学的角度。

在我们自己短暂的人生中，也会经历类似的、演变成石化状态的改变。我们与大师们的情感关系也不是静止不变的，可以比拟为对人的爱，或恨，幸运的话，不会终止于形同陌路。对我和我所属的这一代人，瓦格纳是这种趣味改变的最好例子。大约在 1890 年，就是瓦格纳死后 10 年，他的作品的风头在德国达到了顶峰。他完全征服了我们和世界。他呼风唤雨，为所欲为：给人们某种东西来取代生活，或者就如有人很乐意地描述的那样，他给我们提供了情感的替代品，他创造了让我们超脱自己的迷狂。他歪曲并改变了艺术在生活中的整个功能。大醉
9 之后是大醒。从 1910 年到 1930 年，无论是在国际上还是在德国，可以消极地说成是对瓦格纳的态度突变的阶段。但是，当这些变化的效应蒸发之后，或者说当瓦格纳的音乐从石化过程中出现的时候，瞧吧，对瓦格纳这个艺术家的崇敬又变得无边无际。还要很久之后，他才会被人淡忘，也就是石化。就在今天，每个音乐家，而且不仅音乐家，都宣称自己对他有自己的看法。

3

对所有那些不再感动我们的艺术品，我们说他们处于石化状态，尽管这些艺术作品已经证明了其历史地位。我们知道，迪费，若斯坎，贡贝尔，克莱门斯·农·帕帕和帕莱斯特里那，拉絮斯和蒙特威尔第都是大师。其中有几位，不仅从历史角度，而且从绝对标准来说，都是大

师。但是，他们不可能再对大众产生直接的吸引力了，就是说，不可能在大众心中“复活”了，这样说不会有错。要对迪费的尚松，若斯坎的经文歌，贡贝尔的弥撒，拉絮斯的牧歌，或者蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》或《波佩阿的加冕》“产生感觉”，需要做很多准备。只有那些准备充分的少数人，才能够领略到这些作品中永恒的价值：令人信服的和永不消 10
退的人性和艺术性。这少数人是艺术家。照此方法，甚至让过去没有认识到的伟大大师的作品重获生命，也有可能。再做个也许不太恰当的比较：这些将被人遗忘（或被时代不公正对待了）的大师作品，呈现给我们的艺术家，就如伏尔泰。尽管伏尔泰没能给予受到残酷折磨的让·卡拉生命，但给了他清白，而且无论如何，还因此在自己的名望桂冠上增加了新的荣耀。在普通民众重新认识到巴赫的伟大之前，他的作品生存于每一个大师的作品中，在莫扎特、贝多芬、瓦格纳、勃拉姆斯的作品中（当然以不同的风格出现）。勃拉姆斯在他的作品中，比如他的《第四交响曲》的终曲乐章，他的经文歌，甚至在他的一些歌曲中，赋予了 17 世纪、16 世纪，甚至 15 世纪的某些阶段以新的生命，让我们认识了那些时代——而当时的指挥家、合唱队、歌唱家以及听众根本没有意识到这点，他们将这些作为勃拉姆斯的古怪之处，予以接纳。尚未发掘的音乐，其量巨大，而且与日俱增。有相当多的艺术品，好像死去了， 11
但只需要大师念一声咒语——“起来，走吧！”，它们就会复活。

另一方面，还有很多音乐，好像活着，其实已经没有了生命。有人宣称，伟大的音乐家都被他的同时代人所认可了的，或至少是被其中相当大的一部分人认可的。还说，没有一个不曾获得过掌声。无论在音乐中，还是在其他艺术中，情况都并非如此。贝多芬躺在病榻上读了舒伯特几首歌的总谱之后，虽然发出了“他真是个天才，才华横溢”这样的感叹，但却对舒伯特没有什么助益。没有舒曼的《新音乐杂志》，没有李斯特的改编，舒伯特的声誉恐怕还要局限在维也纳当地小圈子中几十年。有些人得活到很老，比如西贝柳斯到了 75 岁，同时代人才给了他以贝多芬那样的声誉。这样的情况还是算早的。另一方面，有些人活到很老，比如理查·施特劳斯超过了 75 岁，却比自己的声誉还长寿，活

着的时候就成了历史人物。

4

12 假如每个伟大人物在他活着的时候就得到认可这个说法是对的，那我们要问，他们是如何被认可的，是在多大程度上被认可的？比如巴赫的情况。我用不着费力来辩护他在多大程度上得到或没有得到认可。人们都知道，当莱比锡圣托玛斯教堂唱诗班的乐监约翰·库瑙在1722年死去的时候，市政当局首先想到的继任者，是泰勒曼和格劳普纳这两位虽然优秀但绝非伟大的音乐家。只是在泰勒曼谢绝而格劳普纳又没有得到他在海斯(Hesse)的主人放行的情况下，他们才去请巴赫。其中一位市政理事会成员值得让人永远记住，因为他还这样唠叨过："既然得不到最好的，就满足于中庸的吧。"被如此这般议论的这个人，那时快40岁，已经创作了《二声部创意曲和三声部创意曲》、《平均律键盘曲集》的第一部、《半音阶幻想曲》、《勃兰登堡协奏曲》，《管风琴小曲集》以及他最伟大的管风琴前奏曲和赋格作品中的几部。我们不
13 能说，巴赫当时还默默无闻，其作品也没有得到印刷出版。他的作品是以手稿的形式流传的。巴赫做过几次旅行，演奏自己的作品。自从他到莱比锡任职之后，在这个以其年度交易会闻名、有时被人称为"小巴黎"的地方，每个周日都有数百人有机会听他的康塔塔和受难曲。这些人其实什么都没有听到。有位名叫约翰·阿道夫·沙依贝的评论家，就曾称巴赫为"音乐中的洛恩施坦"，将他与那时浮华的巴洛克诗人中最乏味的典型相提并论。这个沙依贝是当时很典型的知识圈子中的评论家，现在也有很多他那样的人，当律师比做音乐家更合适。这还是发生在巴赫已经创作了他的几部受难曲，《B小调弥撒》，《圣母颂》以及几百部康塔塔之后。

巴赫这位艺术创造者，在他的时代从来没有得到人们的理解，更不用说得到认可。他在公众中所达到的最高声望，仅仅是作为管风琴演奏家和音乐活动的指挥。圣托马斯教堂学校的校长J·M·根斯纳，

在某一版《昆体良著作集》(*Quinctilianus*)的一个附注中,将巴赫赞赏为一位键盘乐器演奏家、管风琴家以及精道的合唱指挥:

> 我并非崇拜古人,但我相信我的朋友巴赫,以及与他类似的任 14
> 何人,在自己身上容纳了许多如奥尔菲斯这样的人和20个像阿蕾昂这样的歌手!凡若如此,必会像他!

这个人尽管离巴赫如此之近,但从来就不曾感受到巴赫作品的独特性格。不要以为腓特烈大帝曾经在1741年邀请巴赫到过他在波茨坦的宫中,就以为他有比别人好的眼力,能够认识巴赫真正的伟大之处和巴赫艺术创造的力量。其实不然,他也只不过看到巴赫高度的对位技巧而已。对这位创作和演奏诸如"华丽"风格的长笛协奏曲的人来说,"老巴赫"是一个复调音乐的活化石,传说中遥远的古代音乐的恐龙。甚至在1826年,瑞士音乐家和出版商纳格利在他的《音乐讲搞:特别为业余爱好者》中,还认可这样的说法:

> 在巴赫的时代,人们根本不认为,音乐中除对位艺术之外还有其他伟大之处。

就是这位纳格利,在以"正宗原版"印刷发行贝多芬作品第31号的三首钢琴奏鸣曲的时候,竟然在其中G大调那首的第一乐章末尾,删节了三小节。这对于贝多芬可不是个特别敬重的举动,"当他看到作品
是这样印刷时,难以想象他的震惊和恼怒"。这就是一个同仁对当时最 15
伟大的天才所表现的尊重。

那贝多芬受到他的同时代人认可的程度又如何呢?是的,贝多芬是一个被认可的成功作曲家。他在世的时候,比任何其他音乐家在世时,都更让世人瞩目。他的作品比任何其他人的作品,引起了更大的轰动。他自己看得更深入,这点可以引用齐佛里特回忆录中记载的下面这个轶事为证,它的真实性是得到了一个同时代人的证实的:有一次,

贝多芬坐在维也纳的“金羊”酒馆，听到几个音乐家和文人在高谈阔论。那时贝多芬已经在英国得到广泛的承认和热烈的奉承。他问其中一个他们在谈什么。名叫梅塞德尔的那位回答道，“这几位说英国人既不知道如何演奏，也不懂得如何欣赏好音乐。”“我的看法不同，”贝多芬嘲弄道：

英国人为他们的音乐会，已经在我这里预定了几个作品，还给了丰厚的报酬。德国人，除了维也纳人外，才刚开始演奏我的作品，而法国人觉得我的音乐不能演奏。所以很清楚，就如青天白
16 日，英国人才懂音乐，不是吗？

这件趣事的滑稽之处在于，与贝多芬的看法相反，英国人对贝多芬真正的了解与德国人（包括维也纳人）、法国人和世界其他地方的人一样少。

5

贝多芬在活着的时候所得到的令人羡慕的评论和关注，与其说很符合他的作品，不如说是那个时代的特征。即便是其中最富有知性的，比如诗人和音乐家E·T·A·霍夫曼的那些评论，也不例外。他的观点是热情洋溢的浪漫主义与柏林人那种枯燥无味的技术分析的混合物。只有一个诗人，佛兰茨·格里尔帕尔策，对贝多芬的伟大之处有一些模糊的认识，并在贝多芬葬礼上宣读的悼文中，恰如其分地表达出来：

他是一个艺术家，只有从他的艺术中才能了解他。他是一个艺术家，但也是一个人，一个普通的人和最高贵的人。因为他将自己与世界隔离，人们说他对人怀有敌意，又因为他避免煽情，人们说他没有情感。噢，自知坚强的人不会逃避；最精细的针尖最易磨

> 损，弯曲，折断；过度敏感必定会提防多愁善感。他躲开这个世界，17
> 因为在他宽阔充满爱的心中，没有抗拒世界的武器。他给予世人一切之后离群索居，他的给予没有得到回报。

贝多芬身后，他的名声在不同时期也不同。这多个回合中的第一个，始于格里尔帕尔策的这个墓边演讲。

在不同的时期，对贝多芬的片面和曲解真是太多了。有舒曼的贝多芬，柏辽兹的贝多芬，李斯特的贝多芬，瓦格纳的贝多芬。每个理解都包含一个不同的侧面，描绘出的贝多芬形象又相互矛盾，正如那些保留下来的真实的贝多芬画像一样。贝多芬经受了——而且能够承受——所有这些不同的理解，这是对他的伟大性的负面证据。他比他的时代和后来的时代都更伟大。对所有其他伟大的音乐家也是如此。在舒曼写的一篇关于不同调性的特性的文章中（居然是舒曼写的！），作者说他在莫扎特的《G 小调交响曲》中看到的只有“飘渺的希腊式典雅”！莫扎特经受了帝国时期、比德迈时期和浪漫主义时期的各种奉承 18
而未受损害，这是他的不朽之处的一个标志。

6

我们知道，在艺术方面，“不朽”是一个让人疑惑的概念，就如在历史方面一样。但这个概念在不同的艺术中又是不同的。奇怪的是，在这点上，音乐和建筑类似。人们本来就常将音乐与建筑相比较，将建筑看成“凝固的音乐”，音乐则是建筑在时间流动中的投射。最耐时间检验的艺术品是建筑物，这当然不是指建筑材料的耐时性，而是指建筑的艺术创造，比如埃及胡夫金字塔、古希腊的巴特农神庙、古罗马的哈德良万神殿。相比之下，雕刻和绘画作品的价值则容易随时间而变化，更具有时限。在关于“绝对价值”的争论中，更古老、更具有里程碑性质的埃及雕塑，似乎战胜了古希腊雕刻家普拉克西特列斯的《赫尔墨斯与幼年的狄奥尼索斯》，就如埃尔·格列柯战胜了委拉斯开兹，丁托列托战

胜了提香。但这个结果在一代人中，又有可能因为新的口味上的“共
19 鸣”而改变。在所有艺术中，诗歌好像是最短命的。诗歌不仅短命，而
且其超越国界的影响最有限。一首诗歌作为一种民族语言杰作，愈是
优秀，翻译的可能性就愈小。雪莱和济慈对德国人毫无意义，荷尔德林
和默里克对法国人毫无意义。如果失去了魔力，那些最伟大的抒情诗
歌中还剩下什么呢？甚至如歌德的《浮士德》这样的诗剧作品，也是
如此。

但除了对民族语言的依赖(地域局限)之外，诗歌没有其他严重问
题了。诗歌里最珍贵的花朵，就如某些受气候限制的植物，它们不能经
受从南方到北方，或从北方到南方的移植。但等级较低的作品，好比普
通又不那么宝贵的物种，虽然是可以移植后存活的，却是最短命的。一
个剧院经理估计一部戏的平均寿命是 60 天，一个出版商估算的一本新
小说的寿命只有 90 天。如果一部戏或一本书在这个时段之内不能挣
钱，就会成为没价值的废物，算是个失败。作品死了，而且永远也不会
20 复活，除非作者能在自己功成名就之后，靠其他更成功的、更有“持久
力”的作品，来引起一些对这些如继子般的作品的兴趣。

7

相比之下，音乐强多了，因为音乐没有形式是绝对不可想象的。形式是艺术不灭和存活的载体。所以诗比散文更持久，一部史诗比一部小说更“永恒”(除非这部小说的文体，如同福楼拜的《包法利夫人》那样，已经从头至尾得到了形式化的加工)。这可以解释人们对艺术形式的渴求，甚至在学者和科学家中也是如此，比如卢克莱修在写他的哲学长诗《物性论》(*On the Nature of Things*)的时候，或法兰卡斯特罗在写他的长诗《西佛里斯——法国疾病》(*De morbo Gallico*)的时候，就是这样的。

坚实和稳定是音乐的真正本质，这可以通过最基本的事实来解释。如果依次演奏这三个和弦：一个属和弦，一个主和弦，一个下属和弦，这

虽然是一种可能的音序，但从内容上来看，却是相当不稳定的音序结构。然而，如果将演奏顺序变成这样：主和弦，下属和弦，属和弦，主和弦，音乐就突然变得完整、均衡和稳定了。它成了一个小小的建筑物，就如古城拉文纳的圣阿波利纳莱（Sant'Apollinare）圣殿一般，完美而 21
稳定，即便地震也不能撼动。虽然这里以最基本的形式来展示这个原理，但在高级的形式类型中更是如此。对我来说，巴赫的《二声部创意曲和三声部创意曲》好似整个音乐文献中最“不朽”的作品，它们如此完美，哪怕改变一个音符，整个作品就会被毁坏，亦如一串由一个大师制作的蓝宝石，完美而宝贵。与那些小东西相比（“小东西也能让人入迷”，正如沃尔夫的意大利歌曲集中的第一首歌里所唱的那样），形式完美的较大型音乐作品，似乎只是如人们追逐的金子。是贝多芬奏鸣曲中的什么特性，让他的那些乐章成为“不朽”的？内容没有那么重要，也不总是这些作品背后作曲家强有力的个性。这样的个性贯穿贝多芬的每一部作品。比如在那部为钢琴、管弦乐队和合唱的《合唱幻想曲》作品 80 中，冲击力就如《第九交响曲》的终曲乐章那样强有力。但在这里，形式却太松散，乐段太粗糙。所以，《合唱幻想曲》只是一个通向“第九”的终曲乐章的一个台阶。而且这个终曲乐章本身，也被很多音乐家看成一个失败，比如威尔第就是这样看的，现在也常常有人持这样的看法。不，贝多芬的伟大，绝非在于他超越了海顿和莫扎特，不是他以更 22
强有力的素材来填充成熟的形式，而在于他为这样更有力的音乐材料和更强的冲击力，寻求找到了一种更有力的形式。他为什么要创作三首《莱奥诺拉序曲》？因为前两首的“形式”没有让他满意。现在不可能说清楚，他自己是更喜欢第二首还是第三首。第二首更大胆，从标题特性方面更有逻辑。在第三首的再现部中，贝多芬进行的润色是传统的和形式上的，但同时有更紧凑的轮廓。第三首更清晰。虽然序曲有“标题音乐”的特性，但对贝多芬来说，序曲不只是标题音乐，如序曲对韦伯来讲的那样。为什么对《英雄交响曲》有十多种“标题性”的解释，但没有一种恰当或令人信服？因为贝多芬要在形式的创造上，作出最高的成就，而且他的确创造出了能够维持的最高形式。这部有标题内容的

音乐作品，其实超越了所有的标题内容。若以诗学意味加以诠释，则标题性意味会更清晰，但音乐本身却恰恰会显得虚弱含混。

8

23 艺术中没有“永恒”。即便是贺拉斯也预测自己千锤百炼的诗作只会是相对长久。他的诗是以当时罗马帝国最强盛的语言写成，那是让人感到前途无限的语言，拉丁文中讲“比青铜还长寿”。他说，“比矿石还长久”。他的言下之意，就是一种长久的度量。其实，话语比矿石、山石都要长久。有形式的乐音又比话语要长久，而且不仅如此，这样的乐音还能超越所有的民族语言障碍，给人更直接的感应。

真的能超越所有民族界限吗？这样的说法太夸张了。从另一个角度看，音乐相比诗歌又有劣势：音乐不用翻译，也不能翻译。好的译文让我们得以浸透到最古老和遥远的宗教与文学中，使我们有可能了解最重要的东方诗集之一——《约伯记》，以及复杂的中国哲学和智慧（不用说中国画和中国雕塑）。而在音乐中，欧洲音乐和东方音乐之间的障
24 碍是不可逾越的，对两方来说都是如此。可能会有少数例外，但这是已经证明的法则。欧洲音乐只代表一个巨大的发展过程中非常有限的一个阶段。“欧洲音乐”这个概念等价于这些东西：复调音乐，可以用和声来解释的音乐，具有旋律轮廓的和声，构建在和声基础之上的旋律。19世纪，曾经有过将中国音乐、阿拉伯音乐、波利尼西亚音乐和格里高利圣咏演唱和声化的尝试。但每一个尝试都违反了这个法则。纯正的单声音乐和纯正的和声音乐，水火难容。

9

音乐是一种世界语言这个流行说法，虽然总体上讲有道理，但终究只是一种说法而已，而且我们有意识地指欧洲音乐。我们当然不同意种族狂热者们的理论与行为。尽管他们并不否认法国人或英国人对贝

多芬有一定程度的了解，也不否认他们对贝多芬的普遍认识方式，但种
族狂热者们否定他们对这位“德国”大师的更深刻的理解。这些人已经
将门德尔松作为“近东方人”逐出了德国的音乐厅，可能也会将海因
茨·海涅从德国文学史中抹去，但他们却毫不迟疑地让莎士比亚为我 25
所用。真是奇怪！贝多芬将《克鲁采奏鸣曲》的首演给予了一个黑白混
血儿。所有的大作曲家中，韦伯可以说是瓦格纳之外最“德国”的，但在
《奥伯龙》首演时，他对让一位犹太人后裔唱男主角胡奥，没有表示任何
异议。在贝多芬后期弦乐四重奏的演绎中，给我最深刻和强烈印象的，
是法国人卡佩特(Capet)和他的同事们。巴赫大提琴组曲和贝多芬大
提琴奏鸣曲最伟大的演奏者，是加泰隆人巴勃罗·卡萨尔斯。在音乐
中，也有难以逾越的民族障碍。但谈及一个大师的伟大之处时，一个音
乐家的民族特色和与某个地方的联系，无论如何不起作用。

说到那些新兴国家的音乐家的地方特色，作品的民族色彩对一些大
师来说，根本不是得到普遍喜爱的障碍，而正相反，是一种载体。正是斯
美塔纳和德沃夏克音乐中的捷克民族元素，增强了他们作品的吸引力，
尽管毫无疑问，他们作品的价值和魅力，不全是由这样的民族因素构成
的。也正是鲍罗丁、穆索尔斯基、里姆斯基—科萨科夫作品中的俄罗斯 26
风味，给了它们传遍世界之翼，尽管只靠这样的俄罗斯风味，是不可能这
样的。格里格因其作品中强烈的挪威性格而著名，是位名副其实的国际
知名的小诗人，但他的小，不是因为他作品的民族特性。当舒伯特采用
匈牙利方言时，他在自己的作品中增添了魅力，而我们也知道，是舒伯特
在说匈牙利方言。甚至转手得来的音乐作品，比如李斯特的《匈牙利狂
想曲》和勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》，也因为披上一个似是而非的民族外
衣，而得以在世界流行。如果音乐作品带上西班牙或那波里或北欧的印
记，带上了人们一听而知的痕迹，就成了最让人厌恶的音乐。

10

肖邦是在民族性伟大和世界性伟大的结合方面最杰出的例子。他

将民族与外国特色融合得如此密切、深邃，以致波兰的、法国的、德国的特性在他的作品中不可辨别，因为这些特性已经转化成了肖邦特质。
27 是的，甚至可以说是德国特质。在肖邦的音乐中，有巴赫和莫扎特，但完全被溶解吸收了。当我们陶醉其中，便可以感受到，比如它的稳重和魅力，只是不可细说。甚至在他的马祖卡和波罗乃兹舞曲中，也有巴赫和莫扎特。肖邦的音乐超越了所有的民族局限，也是最具世界性的音乐。谁在听他的《B 小调钢琴奏鸣曲》的时候会想到波兰？谁在听他的夜曲时，会想到巴黎或瓦罗蒙勃罗萨，或任何其他有夜晚和星星的地方？肖邦曾在 1848 年 10 月 1 日给他的朋友格尔茨马拉公爵的信中开玩笑说，“我很快会忘记波兰语，会讲法语和英语。我要学苏格兰口音的英语，变成同时讲 5 种语言的老迦沃雷克人”。实际上，他作为音乐家，既没有忘记波兰语，也没有学法语或英语，他也没有同时讲 5 种语言，而总是讲一种语言，就是他自己的语言。自从他的作品问世以来，我们对波兰音乐的印象是由他所确定了的，而不是相反。

11

28 另一方面，或更确切地说是反过来讲，一个“世界性”大师并不受益于他的“世界性”。在种族和语言方面与一个大师密切相关的国家，可能对他有完全不同的态度。莫扎特就是这个方面最好的例子。莫扎特的音乐是超民族的，根本没有民族“色调”。的确，莫扎特的音乐中，有时有萨尔茨堡味道，有时有斯特拉斯堡味道，有时有维也纳风味——作为幽默，为了特别的效果。当他严肃的时候，莫扎特根本不讲方言，只讲这世界上最纯的语言，而音乐是他生活中唯一严肃认真的事情。这也不是世界语，根本就没有世界通用的语言。他讲的是莫扎特语，这个 18 世纪后半叶的音乐中，最清晰、最明亮、最透彻的音乐语言。这门语言吸收了无穷无尽的声音，为整个音乐史上所记载的最精致的听觉和最苛刻的趣味所构想出来。不妨采用歌德喜欢的一个说法（取自炼金术领域），这是“重复蒸馏过”的音乐。正是这样的莫扎特，被对传统怀

有强烈感情的法国人最为理解和喜爱。而法国恰恰是在那些具有最好 29
品味的国家中，莫扎特最不喜欢的。谈到这个现象，让人想到歌德关于
法国的很有争议的话。他在 1825 年 7 月 8 日，说起法国人“在培植语
言和思想方面的伟大造诣，他们的纯真，他们的孩子气，甚至能在他们
最复杂的人情世故中生存”。这个话用来说莫扎特也是恰如其分的。
法国人演奏的莫扎特的钢琴奏鸣曲和协奏曲最好，这并非偶然。最好
的莫扎特传记也是法文写成的。巴赫在某种程度上为意大利所接纳，
贝多芬也是。还有很多人，甚至……勃拉姆斯，无疑还有瓦格纳，都为
意大利所接受。但是，莫扎特是不可能为意大利人所接受的，虽然他谱
写了 3 部意大利语剧本的歌剧杰作。正是因为这点，莫扎特才不为意
大利所接受。这几部歌剧当时在意大利没有成功，现在也绝不会成功。
在意大利文的音乐文献中，找不到关于莫扎特的有理性的说法，因为莫
扎特给意大利人留下了“冷漠”的印象。在威尔第的书信中，莫扎特的
名字从未出现过。不，出现过一次。那是 1871 年在波伦亚，当威尔第
受聘担任一个音乐教育改革委员会的主席时，他提到几个对帕德雷·
马蒂尼表示敬意的人，其中不经意地提到格鲁克和莫扎特！1878 年， 30
他提到这点但并未表示异议：海顿和莫扎特很接近“意大利”性格，但仅
仅在器乐曲方面。然而，在我们心中，莫扎特是歌唱风格的典范。意大
利人看不到莫扎特的这种声乐特质。这个特质就是奇马罗萨、罗西尼、
贝利尼还有威尔第的声乐特质。而且，莫扎特的这个如歌的特质，并不
次于那波里民歌手原汁原味的特质。这样看来，我们可以说，无论是民
族外衣，还是所谓的世界性或是超民族的风格，都与音乐在世界范围的
传播毫无关系。这两者既可以是障碍，也可以是优势。“伟大”也不起
决定性作用，既然莫扎特是无可争辩的伟大作曲家，而格里格则无可争
辩地并非一个伟大作曲家，或带点善意偏心地讲，他是个小小的有“特
殊风格者”、一个音乐中那些次要体裁方面的画家。

第二章　无可争辩的伟大性

31 ……在很多情形中，对天才的考量仍然被看成是犯罪。

尼采，《朝霞》(*Dawn*)，警句 548

1

33 为了确定音乐中的伟大性，人们将一群音乐家置于前台。由于确定这个群体的标准不同，它所包括的人可多可少。在这个前台群体背后的较为次要的人物，则消失于前台的阴影中。不过，必须立即消除“历史性”的伟大，以及受限于民族界限的伟大。有一本现代音乐辞书中，有数篇专著是特别为那些被认为是重要的音乐家而作的。我随意记下这些音乐家的名字，就以那些专著作者名字的字母为序。我想强调，我无意对这本辞书的取舍作任何评论。另一方面，这个取舍也是一个有价值的历史资料，它代表了在 1940 年代前后，人们心目中的重要
34 作曲家。这些作曲家是：里姆斯基—科萨科夫、理查·施特劳斯、萨利文、沃恩·威廉斯、巴赫、鲍罗丁、穆索尔斯基、戴留斯、柏辽兹、法雅、丹第、拉威尔、圣—桑、格鲁克、布索尼、帕莱斯特里那、西贝柳斯、韦伯、莱夫勒、布鲁克纳、马勒、巴托克、兴德米特、科达伊、雷斯庇基、皮泽蒂、海顿、普塞尔、格里格、门德尔松、克热内克、勃拉姆斯、麦克道尔、拉赫马

尼诺夫、马利皮耶罗、希曼诺夫斯基、弗朗克、亨德尔、伯德、埃尔加、舒曼、柴科夫斯基、肖邦、沃尔夫、舒伯特、蒙特威尔第、阿尔班·贝尔格、莫扎特、罗西尼、贝多芬、李斯特、斯特拉文斯基、德沃夏克、亚纳切克、勋伯格、斯美塔纳、瓦格纳、德彪西、普契尼、威尔第。

看着这些名字冥思苦想几个小时，不能说没有感到乐趣，不受教益：每个名字都有问题。不必考虑那些现代和当代人物，他们的入选在很大程度上是出于顾全国际礼仪的需要。比如，如果粗暴的《罗马的节日》以及后来更粗暴的《卢克雷齐亚》的作者雷斯庇基能在其中，那么，从那些名字所代表的 20 来个国家中，每一个国度都会有 10 来个更好的作曲家可以考虑。但是，我们还是宽容点吧！对我们自己这个时代的音乐家的“被遗忘”或“不朽性”的程度，我们不了解太多。不止是对 35
我们自己的时代，对我们的父辈和爷爷的时代也是如此。年轻一代生性对先辈和他们的理想不屑；年轻人肯定是不公正的，而且定会低估他们的先辈。过去的音乐，都与过去的理想相辅相成。比如说，浪漫主义理想就是，或表面上看是与浪漫主义音乐相关的。因而从瓦格纳那里，不仅可以看到韦伯，还可以看到贝多芬。贝多芬也可以被很方便地以瓦格纳的方式来解读。1920 年代的年轻一辈，跳过贝多芬到巴赫，而他们也将巴赫误解。

2

同样，我们也排除巴赫和亨德尔出生之前几个世纪的作曲家。纪尧姆·迪费和若斯坎曾经是大师，也许在以后还会再这样被人看待。但这部很流行的辞书大概是不容易向其读者解释他们的伟大之处的。话说回来，如果要包括伯德和帕莱斯特里那，又为啥没有拉絮斯，克莱门斯·农·帕帕，奇普里阿诺·罗勒——不用提更多的名字？帕莱斯特里那的伟大在很大程度上是个传奇故事（这个故事只能被 16 世纪的那段史料所证实）。如果有蒙特威尔第，为什么没有许茨、吕利、布克斯特胡德？如果有普塞尔，为啥没有大库普兰、多梅尼科·斯卡拉第和佩 36

尔戈莱西？

上文列举的那些名字中，也有一些（他们拒绝国际意义上的伟大性）是不容争辩被认可了的。我要重复这点：民族色彩的浓烈和强弱，只起了一个很次要的作用。而这其中，民族性的浓烈与否只是次要的，比如穆索尔斯基的民族性很强却依然被各国所理解。在伦敦、柏林、罗马或纽约，对他的歌剧《鲍里斯·古都诺夫》、他的声乐套曲可以有不同的理解，但并不缺少理解。而且，这样的理解，或者说喜爱，并不取决于它的俄罗斯色彩或民歌风味。而在其他情形下，这样的依赖却总是存在，比如，人们喜爱某些音乐是因为其中的匈牙利性、捷克性或西班牙性。相反，我们在声乐套曲《育儿室》、《死之歌舞》中，透过它们的俄罗斯民族风格，看到深厚的人性。这里是俄罗斯儿童和俄罗斯人，但归根到底，他们是儿童和人。当我们意识到这点的时候，我们便更接近于认识他们伟大之处的奥妙。

甚至连可能的模仿，也损害不了这种国际性的、超民族的效力。穆
37 索尔斯基是模仿不了的：就是在德国这个音乐上最没有国家色彩的地方，也没有人可以按穆索尔斯基的样子创作。另一方面，肖邦则最容易被人模仿、而且已经被模仿过。他可以被随便哪里出生的作曲家模仿，无论生于莱比锡还是诺夫哥若夫（Novgorov），巴黎还是巴塞罗那，哥本哈根或蒙特威迪奥（Montevideo）。

3

然而在另外一些人的例子中，民族障碍又是难以逾越的。只有在英格兰本土，人们才能了解和评估埃尔加对英格兰意味着什么，更不用说沃恩·威廉斯。而在德国，他只是很多普通作曲家中的一员，一个瓦格纳、李斯特、勃拉姆斯的次要后裔和英国式的混合物。对英国听众来说，他可以和勃拉姆斯比肩，但这样的看法难以让德国人信服。即便勃拉姆斯本人在北部是家喻户晓的世界性人物，而在南方他则只是个受人尊敬的作曲家而已，尤其是在意大利，虽然那里有马尔图齐和其他零

星的勃拉姆斯追慕者。这就不难理解，在威尔第的通信集中，勃拉姆斯
的名字从未出现过，至少在与音乐相关的话题中没有——虽然勃拉姆 38
斯醉心于去歌剧院看演出，关心歌剧方面的事情，且对比才的歌剧《卡门》热烈推崇。还有一个很有意思的例子：德国有许多人秘密地或公开地将布鲁克纳高置于贝多芬之上，将他看成是贝多芬的“完成者”。而在他活着的时候，他被认为是“仅仅”高于勃拉姆斯之上。这些人中，有维也纳瓦格纳协会的成员、作为音乐评论家的沃尔夫。而在盎格鲁一撒克逊国家，以及拉丁国家，包括被瓦格纳影响支配的法国，布鲁克纳根本不引人注意，也无人理解，受到无情的冷遇。在这些地方，布鲁克纳被认为在形式方面是薄弱的。在他那些所谓的最大弱点中，有一个是，他往往在一个乐章中，突然打断一个乐段，随后又重新开启看似无关的另一个乐段。但他的这个特点，被一个很有头脑的斯瓦比亚的崇拜者奥古斯塔·哈尔姆[1]看成是一个优点，是“他在宏大的休止中表达的最宏伟的诚实”。奥古斯塔·哈尔姆这样辩解说，奏鸣曲（更准确地讲，应当是奏鸣曲式）需要“时间”（更确切地说，就是乐段和过渡），“以便从一个事件里复原，聚集力量进行到下一个事件”。他说，这些乐句
“表面上是无形式的，但实际上充满了形式……”当然，在经典作品中， 39
这样的地方少有什么事情发生，而在布鲁克纳的作品中，根本没有任何事情发生。其实，这个根本性的问题简单说来就是：到底在布鲁克纳的作品中，这样一个“宏大真诚的宏大休止”是否真是具有形式，或者，它仅仅是空白，换句话说，它仅仅是一个空洞。在德国，人们接受第一种解释，而在英国，则接受第二种。

4

自 17 世纪音乐中开始出现对抗——至少在意大利音乐与法国音乐之间——以来，到我们这一代是愈演愈烈了。迪费和若斯坎是国际

---

① 见 August Halm，《论音乐的两种文化》(*Von zwei Kulturen der Musik*)。

性超越民族性的音乐家。维托利亚是西班牙人，但同时却是罗马作曲
家。自 19 世纪以来，每个民族都对音乐大厦的建造作出了贡献，巴比
伦口音之乱①已经达到了难以测量的程度。音乐开始讲方言，这样的
方言甚至在一个共同的民族或地理框架内，都很难被所有人理解。在
南美洲，可能有智利音乐、秘鲁音乐、波利维亚音乐、厄瓜多尔音乐、哥
40 伦比亚音乐，当然，无疑还有阿根廷音乐和巴西音乐。在中美洲，可以
确定有墨西哥音乐、哥斯达黎加音乐和尼加拉瓜音乐。在以南斯拉夫
为名的以前那个政体内部，有克罗地亚音乐、塞尔维亚音乐、斯洛文尼
亚音乐。每一个地方音乐都与其他不同，正如巴伐利亚音乐与斯瓦比
亚音乐不同一样。

5

如果我们要想更接近音乐中伟大性的概念，亦即对无可争辩的伟
大有更深刻的理解，我们需要考证那些音乐史上被“认可”的名字：巴赫
和亨德尔，格鲁克和海顿，莫扎特和贝多芬，韦伯和舒伯特，舒曼和门德
尔松，瓦格纳和李斯特，柏辽兹和威尔第，不用提更多。韦伯？他真可
以列在这个巴赫—莫扎特—贝多芬序列的名单上？想起来有点不可思
议，他的一生界于贝多芬的一生之内：他生于贝多芬出世后 16 年，仅仅
16 年，比贝多芬早死一年。只要将贝多芬唯一的歌剧《菲岱里奥》和韦
伯唯一真正成功的歌剧《自由射手》进行对比，我们就可以理解他们的
41 不同。就风格上来讲，《菲岱里奥》根本不是德国歌剧，而是一部法国喜
歌剧。将《菲岱里奥》的脚本回译成法文很容易，同时歌剧也不会因之
失色。不仅如此，这部歌剧可以译成世界上任何语言，其音乐也不会损
失什么。从“人性”这个词的本质含义来讲，《菲岱里奥》是关于人性的
音乐。而在德国之外的任何其他歌剧舞台上，《自由射手》都可能会受

---

① 圣经中，人类建了一座通天塔。为了阻止人类，上帝变乱了人类的语言，令人类不能沟通。那座塔称“巴别塔”，亦作“巴比伦塔”。

到嘲弄。《自由射手》和它的作曲者的民族性的重要，是很难被高估的，而其国际性意义，则是很难被低估的。理查德·瓦格纳在韦伯的安息地的颂文中宣称，“从来没有一个比韦伯更德国的音乐家”（“德国的”这个词，还有比较级和最高级吗？瓦格纳没有意识到，他这样说否定了种族原则，因为他并不知道，韦伯的祖母是法国人）。韦伯深受瓦格纳这个说法之害。瓦格纳继续写道：

> 看看当今世界，英国人给你公道，法国人崇敬你，但只有德国人能爱你。你是德国人的，你是德国人生活中美丽的一天，德国人血液中温暖的一滴，德国人心脏的一部分……

如果真是这样的话，倒证明了德国歌剧听众对外来形式的包容。这部歌剧中著名的狼谷场景音乐，是法国式的音乐话剧（mélodrame）场面，安珍（Ännchen）的小浪漫曲是法国式的浪漫曲，阿加特（Agathe） 42
的大场景和咏叹调是意大利式的戏剧场景。

但韦伯的伟大性并不能由此断定。他一定具备某些能够证明，或者至少能够解释，他可以进入“十大”或“十二大”作曲家的行列的特质。也许，这个事实就是解释：他身上展现了不同的、在他之前不曾有过的音乐家素质。在他身上，音乐家素质与新颖的个性力量融为一体。作为音乐家，他远比他出世的那个世纪末的其他音乐家更有世界性：他是钢琴大师，完全不同于以往的全新意义上的指挥家、歌剧指导、评论家、作家和诗人。他之多才多艺，很像他的同时代人、文学家E·T·A·霍夫曼，不同的是，幸好韦伯的才艺之峰，没有像霍夫曼那样，让给他在诗歌上的天赋，而是出现在音乐上！他在才华的发挥方面，也比霍夫曼更决断，而后者则是顾此失彼，为自己的天赋所累！韦伯成功了，虽然被江湖骗子一样的父亲逼迫成神童，虽然换了一个又一个老师却什么都没有学到，虽然他放弃了音乐职位去宫廷任职直到他从家庭灾难中
成熟为一名艺术家和一个男人。他最终将自己的航船驶进了安全的港 43
湾，不用担心成为庸人。他对待自己的生活方式，与他的同僚们是非常

不同的。正如莫扎特和贝多芬，韦伯的成功同样也是困难重重，因为他不再属于传统的社会类型：他不是传统的音乐行会中一个合法成员。莫扎特因闯入自由生涯而毁灭，韦伯则因此而成功。

韦伯是第一个19世纪音乐家，是这类音乐家的原型。安东·布鲁克纳的出现真是个奇迹。他生于19世纪前半叶，韦伯死前两年，但他好像是突然出现的一个18世纪的行会音乐家，相当“没有文学素养”，纯朴天真，与自己的时代和环境格格不入。可以说，韦伯这样的新的个性混合，虽然经过集中导向，但确实削弱了他的音乐活动，或更准确地说，将他的音乐活动限制在一个确定的方向。韦伯的同时代人对韦伯身上的新颖性、奇特性和非正统性格外敏感。奥地利诗人、音乐上的寂静教徒佛兰茨·格里尔帕尔策在莫扎特的艺术和圈子里长大，其对《自
44 由射手》的反感是有案可查的。听到《欧丽安特》的时候，他对韦伯的反感简直到了恶心的程度。他说：

> 这部歌剧只会让傻瓜，或者蠢才，或者学究，或者街头抢劫犯，或者暗杀者快活。

照格里尔帕尔策的说法，韦伯“有诗人的头脑，但绝不是音乐家”。舒伯特对韦伯这个“半瓶醋”的嘲笑也很相似：

> 这根本不是音乐。这根本不是终曲。没有像样的重唱……没有合符规则的发展。每当韦伯想表现得有学问，马上就露出江湖骗子的面目……他有天资，却缺乏牢固根基……一切都是为了效果。

从贝多芬听了《自由射手》后发出的赞叹，人们也许会了解贝多芬对韦伯作为音乐家所有过的怀疑。贝多芬感叹道，“我从未想到他能写出这样的东西！让韦伯多写歌剧，一部接一部，不会有太多麻烦！”他有天资，但缺乏可供他培植天资的牢固根基……换句话说，他就不至于写更多的交响曲、协奏曲或者奏鸣曲了。

的确，韦伯的全部创作精力都集中在歌剧上。当然，他写了钢琴作
品、室内乐、弥撒曲、协奏曲，还有歌曲。表面上看来，佛里德里奇·威 45
廉·杰埃斯(Friedrich Wilhelm Jaehns)编辑、1871年出版的韦伯主要作品目录，就像莫扎特作品的克歇尔目录，但没有人以J277来谈论《自由射手》，或J260来谈及《邀舞》。一直都是这样的。大概20年前，编辑韦伯全集的工程就开始了，但零星出了两三卷之后，就夭折了。即便是这个全集完成了，我们熟悉了他一系列迄今仍然只有部分人了解、甚至完全不知道的作品，我们对韦伯的评价的基石也难以撼动。这就如同在100年后，有人因为《丑角》和《乡村骑士》来设法编辑列昂卡瓦洛和马斯卡尼的全集，或者以与韦伯更相称可比的例子，因为《卡门》而编辑出版比才全集。

为什么韦伯的歌曲不能与舒伯特的相提并论？为什么他的钢琴变奏曲不能与莫扎特的(韦伯的变奏曲导源于莫扎特)相比？为什么与贝多芬的变奏曲相比，显得就更差？与贝多芬的相比，为什么他的钢琴奏
鸣曲好像是属于不同的时期，显得更肤浅？部分原因是，他的歌曲中有 46
民歌的"标志"，也因为他的歌曲是模仿，还因为他的歌曲是"戏剧性"歌曲，由剧中主角演唱，总之不是纯抒情的。而他的器乐作品总有这样致命的弱点：其角度是出于炫耀技巧和"辉煌"(brilliant)。贝多芬作品常常是很难演奏的，但从来不是"辉煌"的。其实就是韦伯的"辉煌"，也还属于炫技大师的天真时代：纯朴，快乐，表达直截了当，但它也已经是19世纪那种后来舒曼和肖邦想努力克服的、或严肃化的"辉煌"。那是李斯特后来进一步发展了的辉煌。李斯特年轻时在音乐会炫耀技巧的曲目之一，就是韦伯的《F小调音乐会小品》，这是很耐人寻味的。

这种辉煌损害了韦伯在室内乐和交响曲方面的创作。他的作品，其构思从来不是交响性的。的确，"协奏"(concertate)风格融于他的血液之中。这就是他的主要器乐作品都是在这个领域的原因：一部单簧管五重奏，一部有单簧管助奏的二重奏，几部单簧管的协奏曲。他似乎
是在莫扎特之后，重新发现了这个乐器。没有其他人像他那样，如此专 47
注于这件乐器的歌唱品质。与韦伯相比，贝多芬的配器有一丝老套和

刻板的气息。人们也可以说，如果韦伯在学院式环境下学到更多，那他就不是韦伯了。如果他没有写作独特宝贵、出类拔萃、具有渗透力的丰富旋律的天才，那他当然不会成为这个戏剧家韦伯。而这样的丰富的旋律，也正是上面提到的“辉煌”的本源。他的旋律的原创性明白无误，无可争辩，这在他 1801 年创作的《六个简易小品》中，已经完全可以看出来，直到他死时的《奥伯龙》，从未减弱。如此有“渗透力”的旋律，来源于一种刻意雕琢的“夸张表达方式”。对此，韦伯曾经在与一个名叫鲁比的年轻的同行对话中，公开承认。

这样的表达方法，在他的器乐作品中失去了魅力。但在他的歌剧中，则不仅合乎情理，而且是他的歌剧作品艺术力量的秘诀所在。而舒伯特所不喜欢的、这样刻意制作的效果，却是歌剧的本质特性。如果没有他对效果的追求，韦伯就不可能成为德语中所称的尽善尽美的样
48 板——一个天才的歌剧作曲家。歌剧，特别是萌芽于莫扎特《魔笛》的德国浪漫主义歌剧，可能不是一个好东西。但是，一旦这个东西成为现实，她就不可能得益于“克制”和“技艺”。贝多芬在《菲岱里奥》之后没有再写歌剧绝非偶然，虽然他对歌剧很有热情，也有好脚本，比如《麦克白》。这样的歌剧也不可能受益于完全的直觉，只有有意识的努力，才能有结果。韦伯花了 4 年创作《自由射手》，在这部作品上，他的灵感和自觉努力平衡相当。这再次表明歌剧中的最终问题就是统一，这在歌剧发展历史的各个时期都一样。韦伯达到了这样的统一，掌握了这样的形式，他就不很担心这样的统一中各种源流的不一致了。他的旋律的特征如此突出，他从自己选取的题材的色彩和气氛中发掘出的音乐效果，如此新颖而有力量。在《欧丽安特》和《奥伯龙》上，他重复了这样相同或相似的过程。但在《欧丽安特》中，已经暴露出平衡向刻意努力的方向倾斜的预兆，而色彩斑斓的《奥伯龙》，最多只是一个成熟的草
49 稿，韦伯没能最后完成就不幸死去。《欧丽安特》是第一部德国正歌剧，瓦格纳时代之前的瓦格纳式歌剧，在标题音乐领域里的风格创新和试验。这部歌剧有过度雕琢扭曲的痕迹。这样的努力失败了，因为韦伯根本没有在终场时应用交响性原则。这部歌剧也是天才的大飞跃，一

个音乐和戏剧之间新的平衡的一次尝试。这个尝试无疑是有根基也有先见之明的。瓦格纳懂得韦伯,对他推崇备至。他在德累斯顿歌剧院任职初期,他特意演奏的,正是这部歌剧。此外,在瓦格纳看来,韦伯仍然是比他自己更浪漫的作曲家,或者在我们看来,瓦格纳能达到的浪漫程度,韦伯已经超过。如此看来,韦伯是比瓦格纳更浪漫的。

韦伯的浪漫主义特质展示了一个独特的例子。韦伯不是如艾申多夫和诺瓦里斯(仅举两位德国诗人),或舒伯特和舒曼(仅举两位音乐家)那样的浪漫主义者。他的音乐并不是从人的心灵深处和精神修炼中流出。他培植浪漫主义仅仅是因为要与戏剧特质相吻合。死亡的主题、中世纪骑士、东方风味、西班牙吉普赛风格,这些韦伯所掌握的领域,对我们已经不再有浪漫主义格调。对我们来说,这些题材缺少夜曲 50
式的情迷、魅力,相对于韦伯那时代的人,它们已经变得更像自然风景。但是,如果我们有一双能欣赏那些骑士贵族和高贵热情的耳朵,我们就会在他的音乐中得到回报。

韦伯是一个伟大的音乐家吗?他在各类体裁上耕耘,却不是个全能的大师。他是个歌剧作曲家。他的永恒性只有一部作品可以佐证,而在感觉上,这部作品有非常高的民族性,根本不可能移植。此外,他还给我们留下几部奏鸣曲、变奏曲、波罗乃兹,这些是可以移植的。还有就是《邀舞》。我不知道。对我来说,在那个展示巴赫和亨德尔,海顿和莫扎特,贝多芬和舒伯特塑像的弧形壁面上,那些塑像的尺寸大小应当不同。进入小头像区的头像,不必镶上大小一致的金属外套。

如果韦伯可以作为大师认可,捷克人会认为斯美塔纳也是一个大师。《自由射手》之于德国,就如45年后的《被出卖的新嫁娘》之于斯美塔纳的民族那样。不仅如此,《被出卖的新嫁娘》还有另外一个优势:它的脚本不仅“浪漫”、有确定时代,而且不同民族都可以理解、有意义,它 51
的音乐不仅有捷克色彩,还有舒伯特风格。斯美塔纳的例子说明,每个国家都可以推举自己独特的人,进入那个无可争辩的、有国际性的、超民族的神位中。法国可以有拉莫,俄罗斯不仅可以有穆索尔斯基,还有格林卡、鲍罗丁以及里姆斯基—科萨科夫(都有理由),意大利可能是贝

利尼，更别提那些较小和更年轻的音乐国度。

6

门德尔松的头像该怎样放？显然，如果我们要将他放在一个合适的位置，就要回避在他生前身后德国和英国的那一代人给予他的过高荣誉，也要回避由瓦格纳始作俑并代表的对他的过低评价。在欧洲的某些地区——不必点明（non ragioniam di lor）——此类贬低已演变为对门德尔松的轻蔑。基于新知的重新考量或许会导致新的过誉评价，但若能因此对门德尔松重新定位的话也不失为善事一件。因为他是过
52 去的音乐家中，现在最少为人所知的一位。他那些最为人所了解的作品，其实最不重要。那些作品代表了那个时代的中产阶级的浪漫口味，所以常常为很多平庸的音乐家所模仿。

瓦格纳企图从人格上竭力贬损门德尔松，我们很难判定他这样做有多少道理。我们对过去的伟人们的真实外表，对他们的性格特征，知道什么？每个外表都随时间的迁移而获得了一个理想化的外壳。时间上越是遥远的人，就越是更多成为谜。荷马根本没有画像，但有他的古代塑像，虽然不自然，但却是"真实的"。因为，借用康德的区别说法，它们代表的不是人们"经验的"（empirical）荷马，而是"概念的"（intelligible）荷马。所有伟人都如此。科西玛所扶植的拜罗伊特的瓦格纳文化，靠隐瞒和虚假的东西，故弄玄虚和销毁文件，已经成功地造就了瓦格纳神话，这已经有一段时间了。瓦格纳自己在他宣称的"真实直白"
53 的自传中，为此奠定了基础。但这个"真实直白"却不容质问，即便有了相反的证据。

已经有了一个神话性的贝多芬。当我们读到贝多芬的同代人、诗人佛兰茨·格里尔帕尔策对他的描述时，我们意识到这点。"在随后的一个夏天"（准是 1805 年），他这样写道：

> 我偶尔去看我的奶奶，她在杜依伯林有一个乡间小屋。贝多

> 芬那段时间也住在那里。我奶奶的窗户对面，是一个名叫佛莱贝格的不修边幅的老农的破旧房屋。他除了这个破旧的房子，还有一个漂亮但名声不太好的女儿，叫丽莎。贝多芬好像对她很有意思。当贝多芬走上海尔斯辰草地街，我还能见到他。他通常右手捏着白色手巾，拖着脚步，在佛莱贝格的院门前停下。那个轻浮的女孩站在一个干草垛上或拉粪马车上，一边起劲地忙着草垛，一边不停地笑。我没有见到过贝多芬和她说话。他只默默地站着，通过门缝看着她。直到这个对年青农夫更有兴趣的女子，用句嘲弄的话，或一直对他毫不理会，将他激怒，他才突然转身，立刻离开。 54
> 尽管如此，他下次又会在那家院子门前停住。不仅如此，当女孩的父亲因酗酒闹事，被关进村里监狱的时候，贝多芬与村理事会进行了交涉，想将他解救出来。可见贝多芬对这个女人的兴致之高。但他交涉的时候，依然以一贯的态度粗暴地对待那些理事们。所以不用费事，他自己也进了局子，不情愿地成了自己想解救的人的狱中同伴。

这个故事远比莎士比亚偷猎的事情更可信。真是令人吃惊，《英雄交响曲》、《第九交响曲》和《大病初愈者献给上帝的庄严感恩赞歌》的作者，却为这个上杜依伯林的女人，扮起了沉默的中世纪行吟诗人的角色！但现实生活中，只有初出茅庐易动感情的少男少女，才会因为看到这样神话与现实之间的不合而恼怒。重要的是人们概念上形成的那个人，而不是以经验为根据的那个人。

格里尔帕尔策是一个彻头彻尾的 18 世纪人物，所以他不会回避对贝多芬如此有血有肉的性格的描述。到了 19 世纪，卫道士般的传记学 55
者开始兴旺，在他们笔下，伟人简直是没有性生活的。但是，这样的学派并不能妨碍那类无耻的艳情文学的泛滥。在 1850 年前后，莫扎特就是这样的传记写作的受害者，过去被写得像花花公子，后来又特别被理想化。而另一方面，当时仍然活着的李斯特，却成了那些好流言蜚语的文字的受害者，因为他熟知——如尼采所说——“与女人玩闪电战的把

戏”，留下一颗破碎的心。而如今，我们则苦于一个与此相反的妖魔，因为精神分析学，还有那种可以叫做“臆想的”传记的流行。无疑，后代有权了解他们的伟人们生活的各个方面，包括被隐瞒的生活细节。如果他们真是那样伟大的话，他们是能够经受得住这些的。

那么，门德尔松到底有什么？我们一定要找一个不像瓦格纳那么令人怀疑的证人，也要找一个比歌德更中立的证人。在21岁的门德尔松去魏玛拜访了歌德之后，歌德这样对采尔特(Zelter)说：

> 56 卓越的佛里克斯，[……]他与我们一起度过了两个礼拜，以他友善的技艺启发了大家。他刚刚启程前往基纳，为那些热情的陌生人送去欢乐。他将为我们的国家留下一个为人珍视的回忆。请一定以最深切的言辞，对这位出类拔萃的年青艺术家的父母，致以最好的祝愿。

一个与之相反的证人是德国音乐家露德维·梅纳都斯，他在门德尔松去世的1847年进入莱比锡音乐学院。他写有一本让人很不愉快的自传，书名叫《年青人的生活》(*Ein Jugendleben*)。但因为作者忠于事实，追求客观，这部书是一流的史料来源。他在书里记载了与门德尔松的交往中经常发生的冲突。大师对这位21岁的学生吹毛求疵，冷淡相待。他许下给梅纳都斯以免除入学考试的诺言，却不遵守。在他参加这个考试后，门德尔松又在背后取笑这个“违规者”。在评阅他粗糙的作品时，一连串连续的五度和八度音，让门德尔松这个敏锐的大师大发脾气。在随后一个给全体学生的测验中，门德尔松用歪曲这些年青人(包括一个瘸子)的漫画来娱乐教授们。梅纳都斯公开反抗他这位院
57 长。当然，在详细记录这件事情的时候，一定是对门德尔松有利的：“这个事件对造反的学生没有直接的后果”。但是，门德尔松绝对没有借口说他自己天生的才能，加上在院长位子上的不尽职，会让他双倍敏感。他顽固地相信自己不会受到音乐学院院长恼人职责的影响。(想象贝多芬或瓦格纳当音乐学院的院长会是什么样!)让我重复一次，那是发

生在他去世的那年。这一切要比从门德尔松给他姐姐的信中，时常流露出的那种柏林人特有的聪明谈吐、缺少对人的尊敬，更说明他的性格。一方面是歌德对门德尔松的描写，另一方面是梅纳都斯的，显然，我们对门德尔松的“经验的”性格，知道并不太多。但我们对他的“概念的”性格了解就很多了。前面提到的那部并非总是好意的家庭通信集的作者，是个对人和场景一流的和客观的描写者。作为美学家，他比瓦格纳强，虽然他对用词的把握并不很好。在一封写于 1842 年 10 月 15 日的很经典的信中，他再次证明了浪漫主义风潮试图“解释”绝对音乐的荒谬性。他写道：

> 对我来说，音乐所表达的思想，不是太不确定，而是太确定了， 58
> 所以无法以文字来描述。

说这话的音乐家，是写了这些名作的人：《芬格尔山洞序曲》、《八重奏》、《仲夏夜之梦》的配乐中的诙谐曲、《小提琴协奏曲》、《“意大利”交响曲》，为歌德诗《第一个沃布尔加之夜》写的音乐（一部异教徒味道太浓而没有得到广泛接受的叙事歌曲集），这里只提他声乐作品中的这一部。在涉及门德尔松的时候，人们喜欢说“形式流畅”。在他那些成就最高的作品中，这是真正的大师手笔。人们也喜欢说他“感情肤浅”，但在他的作品里那些最美丽的时刻，这些情感能编织出摄人的魅力。也有各色各样的人说过，即便是门德尔松没有什么可说的时候，他也可以以一种和谐的方式表达出来。以真正的大师风范来衡量，门德尔松所缺少的，是表达极度的爱或悲剧的勇气。想想莫扎特，这就很清楚了。门德尔松不会写出像莫扎特给“小表妹”那样淫秽的信（这当然不是什么值得遗憾的事情），因为他生活在一个正在全方位文明化的世纪。但他也写不出《唐璜》中莱波雷洛的“情人目录”那样毫无遮拦的咏叹调。当瓦格纳为“齐格佛里德之死”苦思冥想、而威尔第思
虑《麦克白》的时候，门德尔松在想着心灵温柔的《洛瑞莉》（*Loreley*） 59
和爱国辞藻家依曼柳・盖贝尔（Emanuel Geibel）。不过，另有一类音

乐家，比如勃拉姆斯，对门德尔松的敬慕则是合乎情理的。勃拉姆斯在 1874 年 9 月这样写道：

> 我愿意以自己全部的作品，来换一部像门德尔松的《芬格尔山洞序曲》那样的作品。

7

现在来谈另一个人的头像，如果要做成最大的话，也会在我们心里引起疑虑：这就是格鲁克。从传记的角度来说，这是一个巨人的头：它是一个贪杯好食的强健者、喜欢所有世间玩乐的人的头像，也是一个很暴戾的男人的头像。法国画家格勒兹为我们留下了这个头像的生动而全面的细节。但是，这个头脑的产品，没有像巴赫或莫扎特、海顿或贝多芬的产品那样被证明具有生命力。过去百余年来，演出格鲁克的一部作品，或更确切地说，他的一部歌剧，都成为一个试验。没有一次这样的试验导致了格鲁克作品的持续振兴。如果要问是什么因素偶尔将
60 《阿尔切斯特》带回歌剧舞台，人们可能会发现，可能是有些女歌手的野心。例如，在柏辽兹的时代，保莉娜·维阿尔多·加尔西亚就“重新发现”了《奥尔菲斯与尤丽迪茜》的价值。而在我们这个时代，格鲁克歌剧的振兴，更多是由于歌剧院经理们的需要。他们觉得格鲁克的作品可以“让他们的演出曲目更丰富”，或者以演出他的作品来回避演出现代作品。也可能是有些歌剧经理的白日梦，他们在《奥尔菲斯与尤丽迪茜》和两部《伊菲姬妮》(《伊菲姬妮在奥利德》和《伊菲姬妮在陶里德》)中，看到无名的辅助人员获得名声的机会。从这一系列的想法，可以看到这个事实：格鲁克最有性格的歌剧中的两部，《帕里斯与海伦》和《厄科与那喀索斯》(他的最后一部)只有无可避免地被人遗忘了，进不了常规保留剧目。在如此的“格鲁克振兴”中，他的音乐只起了非常小的作用。是的，同巴赫的遭遇一样，格鲁克的同时代人也不将他看成一个伟大的音乐家。比如，哥廷根大学的音乐系主任、巴赫的第一个传记作者

约翰·尼古拉·福克尔，毫无疑问是巴赫热情的崇拜者，也同样是格鲁克急切的藐视者。当腓特烈大帝苛刻的妹妹、普鲁士阿玛丽公主得到由基恩贝格尔递交给她的《伊菲姬妮在奥利德》总谱的时候，她得出她的评判的方式是如此经典，我们在此全部引用，以飨读者： 61

> 以我之见，格鲁克先生决不可能在作曲方面成为一个聪明的人。第一，他根本没有创意；第二，他在旋律方面的天赋贫乏、扭曲；第三，整部歌剧没有特点，糟糕透了。但是，这是新的艺术趣味，有很多追随者。

有位与腓特烈大帝、奥地利的约瑟夫二世、俄罗斯叶卡捷琳娜二世同时代的很诙谐的人曾经说过，“国王多少都比较漂亮”。我们也可以说，一个有文化的皇室女性的评判，多少是可信的，只要她不傻，头脑不狭隘的话。莫扎特并非格鲁克的私人朋友，但肯定不会赞同这个皇家判断，而莫扎特可是(1)一流的创造者；(2)具有巨大的旋律天才；(3)可以作最深刻的表达。莫扎特是格鲁克的秘密崇拜者。在1780年代初，当格鲁克在维也纳皇宫剧院重新排演他的歌剧的时候，莫扎特是从不缺席排练的。在戏剧音乐作曲方面，他从格鲁克那里受益巨大。甚至在旋律创作方面，他也深受格鲁克的激发。谁说格鲁克不会写旋律?! 62
格鲁克写有非常精致和完美的旋律乐段，比如《奥尔菲斯》开场庄严的“墓葬曲”。的确，他没有许多同时代人那么有天赋，也比他们中很多人“研修”得少，从来没有付出很大努力去尝试写作严格的赋格。但是，他要是“研修”得多些，他要是更有才华，可以预料他最多是第二个哈塞，或者第二个皮钦尼，而到今天，他也就会如哈塞和皮钦尼一样真正死去了。使他伟大的，是他的个性，他“表达最不适宜的事物”的勇气。如果不是那个时期的惯例，还有维也纳宫廷坚持要个“大团圆”式的结尾，他有勇气将尤丽迪茜送回阴间，让酒神巴克斯的女祭司将奥尔菲斯撕成碎片。他的确写出了《奥尔菲斯》中在环绕地狱的冥河中摆渡的场景，还有另一个在《伊菲姬妮在陶里德》中的场景，这表明了他的勇气。他

具有戏剧表达力量，悲剧的力量。歌德自己承认，这样的悲剧的力量是他所缺少的。要真正认识这点，只需要将歌德壮丽的人文主义作品《伊菲姬妮在陶里斯》和格鲁克野蛮的版本进行比较。

63 如果说格鲁克没有“死”（可以说，他位于天才大师的荣耀之中），那他也没有真正活着。这是由于他的创作完全是在歌剧上，而歌剧无论如何说是所有音乐体裁中，最短命的，也最有时效性的。歌剧的死亡率确实最高，这个种类中的大多数成员，刚出生就死去。它们原本就不是为长寿而生的。歌剧过去一直是节庆戏剧，最多在首演地重复演出几次，或在附近的贵族宫廷里重复几次。后来，歌剧并不需要比一次短暂的狂欢节，或其他歌剧节更长的寿命。然而，格鲁克是第一个其作品不再完全依靠某个或某几个歌手的作曲家，虽然他的作品也是明确地为确定的歌手而作。他的歌剧确实可以从意大利舞台移植到法国或德国。他是第一个将歌剧音乐与脚本绑在一起的作曲家，而他用的那些脚本，是专为他而不是同时还为其他作曲家而写的。梅塔斯塔西奥为歌剧和清唱剧写的脚本最好，每部都有 20 个不同的作曲家为之作曲。哈塞、约梅利、特拉德略斯、安福西、帕伊谢洛、加卢皮、马约、曼纳、萨尔蒂、特拉埃塔、芬奇，还有另外十多个人，都有一部叫《被遗弃的狄朵》
64 (*Didone abbandonata*)的歌剧。但是，《奥尔菲斯》、《伊菲姬妮》、《阿尔切斯特》是属于格鲁克的。即便哪天格鲁克成为迪费和若斯坎那样的历史名人，他也是，而且会一直是个伟人。我们对此的感觉是确定无疑的。

如果格鲁克的伟大性是“可疑的”，如果他的伟大可以争辩，那么，读者们可以自己想想，甚至公开地质问 19 世纪贝多芬和舒伯特之后的每个音乐家的伟大性，无论是柏辽兹还是舒曼，瓦格纳还是李斯特，勃拉姆斯还是布鲁克纳，罗西尼还是威尔第，在我看来，这其中的三个人其实是 19 世纪的牺牲品：柏辽兹、舒曼、李斯特。他们有缘伟大，但又不够伟大。真是荒唐，19 世纪是知识分子的“英雄时代”，这个世纪中，每个有创造力的人都成了武士和斗士，为巨大传统的占有权和延续那（物有所值的）强盛的过去而战。比如说，诗歌艺术的传统是莎士比亚

和米尔顿，拉辛和伏尔泰，莱辛和歌德。在英国、法国、德国，“浪漫主
义”可以解释为逃离巨大的责任，对进入这个传统的拒绝。在音乐中， 65
贝多芬是个巨大的障碍。他仍然是古典主义者。就是说，他出生于音
乐的天真年代，但在他的许多作品中，在那些“标题性”的奏鸣曲和交响
曲中，他已经可以被人理解（和误解）成一个浪漫主义者。世界意识到
了他不可抗拒的伟大。他出现之后，创造就不可能是随心所欲的了。
他巨大的身影总在身后。加之，音乐家们获得了新的地位，他们不再是
乐师。海顿没有受过“高等教育”，也不需要。可以说，在教育能给予的
方面，莫扎特和贝多芬是凭直觉而获得的。韦伯是音乐中预言性的人
物，不仅因为他是德国第一个“教育”培养出的音乐家。韦伯之后，很难
找到一个 19 世纪音乐家，他们没有以文字来表达自己，无论是作为一
个诗人还是散文家，或者是评论家，最少也是写信。创造活动总是在潜
意识与有意识之间摆动，变得更有依赖性，更繁重。音乐家可以按他们 66
在克服自己的意识上有多成功，或在平衡有意识和潜意识方面有多成
功来分类。

8

说到舒曼，评价起来尤其困难。他是一个书店老板的儿子，有个受过良好教育的母亲，这种文学方面的遗产连累了他。以他的才华，他若想成为他的偶像让·保罗的追随者会很容易。保罗那些错综复杂的浪漫作品，充满极端的多愁善感，到处闪烁异常的想象力，但完全没有形式，让古典主义者极度厌恶。他日益减小的读者群仍然分裂成狂热的崇拜者和竭力的批评者。没有文学和诗歌的情感刺激，舒曼是不可想象的。几乎在他每一部器乐作品中，都有让·保罗的影子。他将让·保罗“移调”成音乐。所以，他进入音乐较晚，除了他的钢琴风格，他从未完全掌握音乐技巧。甚至他极富创意、迷人的钢琴风格也有不幸的
背景影子——受到挫折的炫技家，他练琴过度，引发痉挛，伤了手，无法 67
痊愈。

同样的痉挛也体现在舒曼的创作实践中。他最伟大的时刻，是在他的早期作品中，那时他还没有离开他的钢琴领域：他没有写过比这些作品更有创意、更令人陶醉、更有青春灵性的作品：《狂欢节》作品 9、《儿童场景》作品 15、《幻想曲》作品 17（献给李斯特）、《克莱斯勒偶记》作品 16。《C 大调幻想曲》虽然高飞酣畅，却不如其他作品的小场景。特别有意思的是，他探索进入贝多芬的领地愈近，就离自己真正伟大的独创性愈远。这在《大奏鸣曲》作品 11 和作品 14，以及《第二钢琴奏鸣曲》作品 22 中可以看到。后来，作为钢琴音乐作曲家的舒曼，成了弦乐四重奏和交响曲作曲家，也写了一部歌剧和一些大型合唱作品。这时，贝多芬的阴影愈来愈明显，对他的意识的影响日益增长。他只有在写歌曲的时候，才是真正快乐的，那是在这个阶段的早期：统计表明，所有
68 他那些不朽的歌曲，都是在作品号少于 50 的。舒曼的创造性，他的意识和至关重要的才智，受到了巨大的遗产的重压。当舒曼那长期以来过度焦虑的头脑不再能运转的时候，他才 44 岁（这是对有女性性格的男人很危险的年龄）。

9

另一个 19 世纪的不幸人物是埃克托尔·柏辽兹。他的父亲是圣安德烈山的医生。虽然他对音乐狂热，但医学学习占据了他太长的时间。他在各方面都是门德尔松的反面。这两个同时代人不仅相互误解，而且讨厌对方，虽然他们曾一起在罗马乡间徒步观光。当柏辽兹到了 23 岁开始全力扑在音乐上的时候，门德尔松早已完成了他最完美的作品中的几部。柏辽兹的自传告诉我们，他在早年已经写过很多作品，这是事实。但这部自传也告诉我们，所有这些只是不可控制的冲动的
69 表达，没有真正和扎实的技术基础，而这是门德尔松从来不缺少的，甚至在他最早的尝试中也不缺少。柏辽兹总是很确定的东西有一件，就是他的感情的真挚。柏辽兹懂得，在小孩身上的热情已经生长，就如在青年和成年人身上一样。在他身上，这样的激情繁衍成一部浪漫曲的

几个旋律（柏辽兹说的“单个旋律”）。他用这些旋律写成《幻想交响曲》的快板乐章（第一乐章）的广板引子。柏辽兹的感情这样一览无遗的表现，只因他高贵的灵魂而永恒。柏辽兹毁掉了他的浪漫曲和其他年青时在室内乐方面的尝试性作品。门德尔松从来不用毁掉任何作品。他写的无论什么作品总是有形式的——或者说，这些作品本身就是形式。门德尔松所说的关于绝对音乐清晰和确定的话，与柏辽兹的美学信条正好相反。对柏辽兹来说，音乐并非只是为文学题材套上外衣的手段，或是声音的回忆（这是为李斯特和李斯特的天生的继承人理查·施特劳斯保留的），而是一个表达满怀情感的或是具有图画感（最好是两者同时存在）构思的媒介。或者是与热烈情感极度对立的构思，比如《基督的童年》中那样的朴实和单纯——这与柏辽兹喜欢的另一种东西相 70
对，那就是他对宏大规模的喜好。他一听到 24 支圆号演奏《自由射手》序曲中的行板，或是 36 把低音提琴在贝多芬第五交响曲中“独奏”，就兴高采烈。这位音乐中的堂吉诃德，与他那位文学原型一样亲切热情，一样悲喜交集，是个生活在想象世界中的音乐家（作为一个人，他被迫住在巴黎时间太久）。这柏辽兹的世界真是奇特！他的音乐世界犹如维吉尔笔下的《埃涅阿斯纪》那样。对这位生长于法国南部的音乐家来说，埃涅阿斯的真实程度甚至超过埃涅阿斯、阿斯坎尼乌斯、罗马鲁斯这些拉丁后裔，因为柏辽兹比他们更“拉丁”。他有为雨果诗歌《东方》所谱曲的歌曲，染着忧郁色调和拜伦式浪漫的海盗色彩，也有《本韦努托·切利尼》中故弄玄虚的复古——对罗马时代的怀旧，还有《浮士德》，但那不是歌德的，而是某个反歌德的作品。但归根到底，那是莎士比亚的世界，经过拉丁式浪漫气质的过滤的莎士比亚。但是，柏辽兹从来没有得到威尔第所得到的东西，那就是还存在于各种音乐媒体后面的东西——音乐本身。这就如在为同一个题材所作的每一幅绘画的后面，那不同的东西：绘画的艺术。德拉克洛瓦比柏辽兹伟大。这就是让 71
音乐家们对柏辽兹的评价如此不同的因素：一些人在他的音乐中，在他的音乐的后面，感受到这个热烈、壮丽的人，他讨厌一切巴黎式的东西，从不在生活与艺术中伪装或戴面具，他因为过于热烈的想象以及缺少

趣味，而在扭曲的镜子中了解事物；另一些人则只看到他音乐中的缺陷。全部的柏辽兹都包含在《幻想交响曲》中。但凡听到过几次以或多或少同样水平演奏这部作品的人，都会感受到在两个不同印象之间的摇摆：即被"梦幻与热情"的青春活力和真挚、或是"断头台进行曲"那梦境般的客观性所感染，下次听的时候，又好像一切都是空洞无物，幼稚，只不过是"描绘性音乐"，也就是非音乐而已。

他之前的几个世纪已经有"描绘性音乐"。我们有十余个不同的"断头台进行曲"的音乐描绘。比如，从 1793 年到柏辽兹出生的 1803 年之间，法国王后玛丽·安托瓦内特死亡之旅被谱成一系列的钢琴作品。但这些作品很不成熟，也不令人讨厌。巴赫的《为即将远行的哥哥
72 而作的随想曲》肯定是不能与《幻想交响曲》慢乐章相比较的。柏辽兹的音乐偶像决非巴赫、莫扎特和海顿，而是那些本来就受人"怀疑"的大家，诸如格鲁克、韦伯、甚至斯蓬蒂尼。柏辽兹是典型的受 19 世纪之害的音乐家之一。

10

另外还有一个受害者是李斯特。我们并不是指李斯特音乐在目前的命运——比所有其他 19 世纪著名作曲家的音乐更惨的命运。我们一直在重温瓦格纳关于李斯特交响诗的文章(即给玛丽·维特根斯坦的公开信)。文章开始是作者承认自己对谈论这个作品特性的无能为力，然后就谈论演奏大师李斯特，称赞他演奏的贝多芬奏鸣曲具有个性，不是复制，而是创造(好像李斯特的演奏比贝多芬还好，或者至少不同)。文章的结尾表达了对李斯特的信心，因为他不仅是所有音乐家中
73 最有乐感的，而且是个太高贵的人，不会误导听众，让听众分心。这篇文章的精髓，可以归纳成这句话：交响诗所有问题的解决(贝多芬在《第三莱奥诺拉序曲》中也失败了)——

> 只有留给所有名家中那个最天才的作曲家，他不仅是十足完

美的音乐家，而且是十足深沉的诗人。

看看今天，李斯特的 12 或 14 部交响诗中，还有一部仍然活着吗？他的清唱剧《耶稣基督》、《圣母伊丽莎白》，赞美诗，弥撒曲，也都没有一部还活着。甚至他的钢琴作品，也很少有几部活下来了，其中最没有生命力的，是那部具有明确描述性和形式最铺张的《B 小调钢琴奏鸣曲》。

问题出在哪里呢？肯定不在李斯特所谓的“国际主义”。奥兰多·
拉絮斯的国际主义并没有妨碍他成为最伟大的意大利作曲家之一，成
为他那个时代最伟大的法兰西音乐家之一。格鲁克所声称的德意志风
格，也没有妨碍他先后成为一个在歌剧方面非常伟大的意大利作曲家
和非常伟大的法国作曲家。如果说，费鲁奇奥·布索尼没有能成为世
界上最伟大的创造者之一，那并非因为他一半是意大利人，一半是德国
人，而是因为他是布索尼。他没有能力协调自身内在的矛盾，这个矛盾 74
简单地讲，就是一方面是李斯特的遗产，另一方面是巴赫和莫扎特的遗
产。李斯特有德国血统，但以匈牙利为祖国，在教育和艺术口味上，是
个法国人，或更确切地说，是个巴黎人，就如他的女儿科西玛是个巴黎
人。巴黎的确有很优秀的音乐家，比如克劳迪·德彪西，对于他瓦格纳
是不会如对李斯特那样讲好话的。就个性方面来讲，李斯特最像一个
伟大的德国诗人，但这个诗人其实是个以德文创作的法国人，因为他正
巧生在斯瓦比亚。这个人就是席勒。法兰西共和国给予席勒公民称
号，而有意不这样对歌德，是不无理由的。席勒的方言，他的连绵的愁
感，他完全不同的艺术感觉，他的修辞技巧，都是法国式的。席勒是维
克多·雨果的德国先辈。

浮夸修辞（rhetoric）是问题所在。音乐中是不容许浮夸修辞的。
李斯特为浮夸修辞的目的，使用过巴赫。但在浮夸修辞和表达之间，有
个不可逾越的鸿沟。要了解它们之间的区别，只需要将李斯特的《B 小 75
调奏鸣曲》与一部贝多芬的奏鸣曲相比较，比如《“热情”奏鸣曲》或《C
小调奏鸣曲》（作品第 111 号），或者与舒曼的一部奏鸣曲或他的《C 大
调幻想曲》相比，或者与肖邦的一部奏鸣曲相比。浮夸修辞也可以很高

明，它比简单的表现手法更适合于吸引公众。但对音乐领域，这样的手法是不充分的。从长远来看，还是无能为力的，因为很容易就会让人发现，那不过是绣花枕头。然而，天才的表现手法是精湛技巧难以比拟的。肖邦的音乐有极高的技巧难度，但很少是浮夸的——只有在他想那样做的时候才会如此。李斯特则是浮夸性的，要不然他就什么都不是。他想简朴的时候，他又不自然。对李斯特来说，炫耀技巧是一种危险。只有到了他的晚年和创造活动的晚期，在他的一些歌曲中，技巧发挥和刻意修饰才慢慢消失。而这些作品的简朴是令人感动的。不过，这是一种消极的简朴，就是没有那些令人反感的东西，而不是具有力量和集中性的质朴。

瓦格纳文中所说的，李斯特集绝对完美的音乐家和绝对深沉的诗
76 人于一身，只是一个客气的外交辞令。如果照下面这样说的话，就接近真实情况了：这位生于他之后的音乐家，这位演奏大师，这位贝多芬的崇拜者，以柏辽兹的方式（虽然也很不同），躲在诗意的巧计背后。对李斯特，“标题内容”是音乐的工具，很有艺术口味，就如成为巴黎人。而且主题间有非常微妙的交织，就如成为一个心理上受到良好教育的、头脑复杂的音乐家。只是，这些作品都没有真正完成。它们缺少瓦格纳所具有的那样的大师手法。瓦格纳的手法不仅高超，而且日益成长。一位音乐上的设计大师为这些作品打好了初稿。作品定形了，但它们也可能以 20 种完全不同的形式或变形出现。李斯特是贝多芬的极端反面。贝多芬在完成作品之前，没有什么是确定不变的。李斯特从未完成任何东西，甚至没有完成他的动机的创意。瓦格纳在李斯特的交响诗中所夸奖的“音乐构思的富有灵性的肯定”与真相完全相反。当李斯特的恋人和朋友卡洛琳·塞一维特根斯坦，责备李斯特将自己的管弦乐作品留给各个助手去配器的时候，她表达了一个更犀利的见解。
77 她的信[1]是如此敏锐，完全可以看成是从直觉上对李斯特的根本缺陷的批评：

---

① 引自比特·拉比（Peter Raabe）关于李斯特的专著，第二卷，78 页之后。

> 到底你为啥要信任拉夫来给你的《歌德进行曲》配器？什么样的画家会因一个颜料混合匠来给自己的铅笔稿作色而满意？你要说，拉夫可不只是个颜料混合匠，但他绝不是你！配器也和一个人的个性相联，而他的个性笨拙……在我看来，你并不介意你的音乐思维的色彩。你将自己局限于再次润色。我觉得这是完全不够的。我还可以将这个与文学风格相比较：当一个人写作的时候，是不会修改的。一个人的构思，只能是基于那些给了他们思想的最初形态和最初文字成形的环境。一个事先确定的提纲会抓住想象力，这样的想象力可以说能看见一条累积成的向前走的道路，但它不能发现新的路途，也不能发现新的方向。这些新发现，本来是可以润色成为想表达的想法的新的变形。我可能在说些很愚蠢的话，但我觉得，你相当恰当地强调的外表的风格，思想的色调，如果是由并非它的原创者的另外一个头脑来勾勒出来的，它是一定会 78
> 受损的。至少，要是我有这样的天才（无论我是多么的不耐心），我宁愿让其他人来作填充、修饰、缩减和打光，而不会容许我的设计模型被人修改。我是不会跟着别人的思路走的。为了点燃圣火，这样的思路一定得是由我头脑中的原创来设计和支配。

由于这样的缺陷，李斯特还是比他年少的同时代人——19世纪名副其实的音乐金工匠勃拉姆斯——的极端对立面。但他也是瓦格纳的对立面。瓦格纳醉心于监测作品中最细微处的实际演出效果，正是因为从第一笔草稿到最后的润色，每一个音符都是他的，而且没有一个是即兴的。李斯特的交响音乐和大型合唱作品都是大型即兴曲，即建造时有缺陷、有不细心的痕迹的建筑物，制作过程中有点过度装饰。但是，圣彼得教堂的圆顶上，坚固的构建和美学上的纯净，使得没有任何装饰是无关紧要的，其中的每一个装饰都有自己建筑上的意义。而在
19世纪，即兴不再为人所接受。在18世纪，亨德尔在他的协奏曲和清 79
唱剧中，都是位伟大的即兴创作者（与此相反，巴赫则从来不在即便是最小的事情上随意），但他的建造是坚固的，他也知道，装饰是由高手来

完成的。在这几个世纪中，有两位大师既保留了即兴的特色或幻觉，实际上又对最微小的装饰都进行了精心推敲。他们是 17 世纪的弗雷斯科巴尔迪和 19 世纪的肖邦。从这点来看，这两人都是李斯特的对立面。在那个狂热的即兴创作上炫耀技巧艺术的高峰时期，弗雷斯科巴尔迪的特立独行更是令人惊叹。对肖邦，即兴的幻觉是他的艺术芬芳的组成部分，富于激情而温柔，很容易就被笨拙的手法糟蹋。它是一种保护。肖邦在罗西尼、贝利尼和迈耶贝尔的大歌剧中学习，如果哪种花饰带来掌声，他就避免那种东西。

11

80 没有人可以成为作曲家李斯特那样的音乐中的大师(grandseigneur)。他必须掌握可以处理最小和最无足轻重的细节的技艺。我们不妨提起这个有意思的事实：所有伟大的音乐家，以及大部分的画家和雕刻家(当然，他们的艺术必定带有工匠特性)都远离贵族血缘。在文艺复兴时期，有几个王子作曲家，有几个有时能很专业地作曲：教皇莱昂十世、亨利八世、贡扎嘎大公、维洛萨王子，甚至“德国的罗马帝国皇帝”、哈布斯堡家族三代人都正规地写过音乐。但是，巴赫生于音乐世家，这个家族出过管风琴师和市镇的管子演奏家。亨德尔是理发师和外科医生的儿子。格鲁克生于森林小屋，海顿生在马车夫的茅舍。到了莫扎特和贝多芬，他们又有了音乐家的父亲，莫扎特的父亲雄心勃
81 勃，贝多芬的父亲则胸无大志。瓦格纳，无论他是银行出纳员瓦格纳的儿子，还是喜剧演员格耶尔的儿子，都不过是萨克森的一个小康之家。威尔第是个杂货商的儿子，他出生的贝塞托附近隆科利(Le Roncole)的那个村舍，与海顿出生的茅屋的破旧堪有一比。卡尔·玛里亚·恩斯特·冯·韦伯是名字有个前缀“冯”的唯一的音乐家。但他在烟叶气味中长大，名字也是那个吹牛骗人的父亲随便加上的。韦伯非常幸运，只继承了其父些许的性格，而他的大部分性格是从母亲和祖母那里得来的。母亲是农民的女儿，祖母是勃莱顿古外科医生(chirurgus)和假

发制作商的女儿。很清楚，音乐中的情形与诗歌中的情况非常不同。在诗歌中，贵族的成就很高，值得称道。伟大的音乐家来自于贫穷和中产之家。贝多芬的一个小疵正是他曾欺骗自己，相信自己是贵族后裔。与伟大天才在上一辈中预备这个规律一致，音乐家的儿子，比如巴赫、莫扎特和贝多芬，发展更顺利。相对于没有这样遗传的音乐家，他们成才更早。所以，海顿和威尔第经历的曲折更大，相对来说更晚才展示他 82
们的真实天才。后来的例子和反例（不涉及他们的地位）有理查·施特劳斯和布索尼，属于发展成熟快的。安东·布鲁克纳属于另一类。但没有固定不变的准则，这可以从亨德尔和舒伯特的身上看出。

12

我们对韦伯、门德尔松、舒曼、柏辽兹、李斯特的评价公道吗？我们决不是有意要贬低或者批评他们。19 世纪是自我意识的世纪，这个世纪中的每个名家，都“受到质疑”——再次重复这个词。那些无可争辩的大师，无论是瓦格纳还是威尔第，肖邦还是勃拉姆斯，以及其他那些更多地局限在民族性上的 19 世纪大师，都不能逃过受人怀疑的评判。这些“无可争辩”的大师们的伟大之处，是双重伟大。那些“有争辩”的大师们的不那么伟大之处，则并不完全归因于这个有巨大遗产和漫长历史可以回味的世纪。在瓦格纳、威尔第、勃拉姆斯这三个名字中，前 83
两个常常被看成第三个的对立面，尽管这个星座系相当奇怪：人们可以在瓦格纳和勃拉姆斯之间建立联系，也可以在瓦格纳和威尔第之间建立联系，但绝不可能在威尔第和勃拉姆斯之间建立联系。

但是，瓦格纳和威尔第之间的联系真有意义吗？这个联系可以超出两者都是有意志力的人，和两人都创作歌剧，而且作品几乎全是歌剧这个简单事实吗？一个在北方，一个在南方：两人都有国际影响力。他们在各自对方的国家，的确都有影响力，虽然威尔第在意大利竭力抗拒瓦格纳的影响。但这件事情在世界上是非常自然的：喜欢威尔第的人，不可能是瓦格纳的爱好者，反之亦然，如果这些人是音乐家，而不只是

喜欢歌剧的人。对瓦格纳本人来说，威尔第绝对不存在。他们曾经接
触到同一个领域：那就是当瓦格纳在二十二三岁上犯了“年青无知之
罪”——根据莎士比亚戏剧《一报还一报》创作歌剧《爱情的禁令》的时
84 候。同在24岁这个年龄，瓦格纳已经结束在莎士比亚作品里寻找歌剧
素材的探索，而威尔第开始了被莎士比亚迷魂激发的一生。威尔第的
总谱（即便是《奥赛罗》或《法尔斯塔夫》）能为瓦格纳提供什么——如果
瓦格纳活到能看到它们的话？他会对着这位旋律家微笑，这位在原始
的管弦乐伴奏中写作老套和激情的旋律的创造者。而他自己的每一页
总谱，甚至看上去简单的地方，都是个象征符号，表达的不仅是他篇幅
浩大的管弦乐，而且是他如峡谷高深的思想和情感。威尔第不仅对瓦
格纳，而且对瓦格纳那个雄辩卓绝的朋友尼采，都是个无足轻重的人。
在尼采的拜罗伊特颂词《不合时宜的沉思》中，甚至找不到一个关于威
尔第的贬义词，因为其中根本没有提到他和与他相关的任何东西。只
有在彼得·加斯特给尼采的信中（尼采曾将加斯特误认为一个伟大音
乐家），才看到他唯一一次这样提到威尔第，“威尔第和其他街头艺人的
手摇风琴的胡说八道……”诚然，在他的反瓦格纳文字中，尼采将勃拉
姆斯看成反瓦格纳的，而不是反威尔第的。尼采为比才的歌剧《卡门》
85 所唱的赞歌，是公认的刻薄的笑话。

另一方面，威尔第并不憎恨瓦格纳，因为他可没有那么愚蠢，认识不到瓦格纳的伟大。但他憎恨瓦格纳对意大利音乐的影响。他在瓦格纳的歌剧中感受到德国器乐遗产的支配作用，他将这点看成有害的。威尔第本人创作了一部弦乐四重奏，但他咒骂那些意大利四重奏、交响曲和交响诗的创作。年青一代的意大利音乐家们，看到了意大利排斥歌剧之外的其他音乐形式在未来的危害。如果他们对威尔第恨之入骨，那么，威尔第则是对他们同样地不屑一顾，这是完全合乎逻辑的。

毫无疑问，威尔第理所当然地在音乐史上占有一席，与瓦格纳并列，尽管他性格纯朴，尽管他有自己的审美原则。当然，他真正的审美原则，完全是从他的作品中归纳总结出来的，不过，也有一小部分是从他的书信里获得的。他的书信是有关他个性的取之不尽、同时又很受

忽视的源泉。这些信中充满矛盾。研究"威尔第美学"这个课题，会引起他最强烈的、甚至强过出版他的信件、或是试图了解他的私人生活而引起的气愤。这最后一点，他看成是对他个人权利的粗暴冒犯，并进行 86
了最无情的反击。只有他的作品与公众有关，他的任何其他东西都与公众毫无关系。他的作品是没有自传色彩的。而这样的自传意味，可以在瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》中找到。在更近代的名叫普菲茨纳的"德国大师"那部戏剧性和表露性的、自负、让人叹息又可悲的歌剧《帕莱斯特里那》中，这样的自传性更强。与瓦格纳不同，威尔第没有自我解剖的欲望，没有给自己的作品以文字解释的欲望，也没有辩护和支持自己的作品的欲望。后面，我们会了解他这样做的更深层的缘由。他根本用不着任何附加的支持材料。在他的信件中，每当他一个艺术和音乐上的断言从笔下滑出，他总会试图在末尾将口气软化，或者予以否定："喋喋不休，让人厌倦！毫无意义的废话！"不能设想，威尔第会像柏辽兹或瓦格纳那样写回忆录。他既不够煽情，也不够自负。

"威尔第美学"这个术语并不指威尔第的歌剧的剧作艺术（dramaturgy），这方面可以从他与他的歌剧的脚本作家之间的通信推演得出。单就这点，就可以独立成一章了，但是，这点只与威尔第的伟大性问题间接相关。就如所有那些与生活和艺术相关的事情一样，威尔第的歌剧剧本的创作过程，展示了威尔第懂得他所真正需要的东西。他不仅 87
选择自己的歌剧题材，就如瓦格纳所做的那样，而且在一定意义上，他设计了自己的歌剧脚本。在《阿依达》的创作过程中，这样的脚本设计甚至包括韵律设计。他很清楚自己作为歌剧作曲家的伟大在哪里。当然，这点不可能从他对自己的议论中获得（这样的东西对他也不存在），而是从他极少的、简短的对别人的批评中获得，比如有关查尔斯·古诺这个他并不认为是戏剧家的人，或是有关他的朋友博依托的歌剧《梅菲斯托费勒斯》。他对博依托的弱点毫不留情，虽然他们之间保持着友谊。

有一次，他公开地（或者说是半公开地）在有关审美方面的问题上表达了自己的看法，至少可以说，他认为自己的话要公开。那是1871

年1月，当他写信拒绝要他作为梅尔卡丹特的继任者，担任那不勒斯音乐学院的院长的时候。那封信以这句后来广为人知的格言结束："回归古代：即是进步"(Torniamo all'antico: sara un progresso)。威尔第在信中系统地阐述了自己的原则，他如果当这个学校的头，他是要维护这
88 些原则的。下面是他的阐述：

> 可以说，我是以一只脚站在过去，另一只脚站在现在和未来的方式支撑自己(我根本不怕"未来的音乐")。我会这样对年青的学生们说，也要在对位上训练，持之以恒，直到你可以对音符运用自如。这样你会学到，作曲时踏实稳当，良好的声部发展，转调平稳自如。研究帕莱斯特里那和几个他的同时代人。然后跳一级，进入马尔切洛，特别要注意他的宣叙调。对于现代歌剧，听上几部即可，不要受那些各式各样的和声和管弦乐魅力的迷惑，也不要为减七和弦迷惑，它是我们所有现代人的基石和庇护所，没有半打这类的七度，大家就连一个小节也写不完整……

此外，他还要求广泛的文学教育。他警告，不要再往那个模仿者和在"我们这个时代的病态"的受难者的队伍中，加入新手了。

这是威尔第吗？不是，这是一个年老保守的教授，就好像是柏辽兹
89 给我们留下的那幅凯鲁比尼的漫画像。他说的东西只有他自己明白，或者说，他不想让人明白。他说的话，与他的尊严不太相称。最匪夷所思的是，这篇布道词中所包含的"历史性课目"。的确应该像威尔第所说，学意大利人，不要学德国人。学声乐，不要学器乐。但是，为什么是帕莱斯特里那？学习帕莱斯特里那是容易的，但理解他是非常困难的。无论如何，他现在在教学上的价值，只有对大师才会有效，而不是对学生。而且对大师也是间接地、用逐渐过渡的方法，才会有效。为啥跳过17世纪？越过蒙特威尔第、弗雷斯科巴尔迪、卡里西米、斯蒂法尼、科雷利？17世纪是意大利音乐真正的辉煌时期。还有，为啥跳到马尔切洛？说到底，马尔切洛是个二流或三流的音乐家，即便是在威尔第这里

所指的“赞美诗”宣叙调音乐方面。完全出于要面对公众的担心，担心被误解，威尔第才说了不能为人所理解的话。

也许，他的表白只能从历史的角度来解释。在意大利长命的威尔第，终于对 19 世纪和 20 世纪意大利的音乐性，获得了一个异类的看 90
法。那是一种野蛮的音乐性，即部分是粗野、部分是刻意修饰的东西，就如比萨塔和米开朗基罗的《摩西》那些司空见惯的雪花石膏的复制品。所以，他提出了回归帕莱斯特里那。威尔第列举帕莱斯特里那，是因为他不了解弗雷斯科巴尔迪和卡里西米。他也担心其他的意大利音乐风格和流派，就是那些在诸如四重奏和交响曲中存在的，会在意大利音乐家手中消失。那些是他早年在贝利尼和多尼采蒂的作品中见过的东西。他提出“让我们回归古代”所要表达的意思，我们可以在《法尔斯塔夫》这部 18 世纪和 19 世纪以及 20 世纪的最后一部喜歌剧中看到。但是，这样的东西是只有这位大师才力所能及的，而不是学生。此外，他还必须到了年龄很老的时候才行(我们以后会对此说更多)。威尔第关于对位的基本想法是相当不同的。1864 年 4 月，在谈及罗西尼的《小庄严弥撒》的时候，他听到人们说罗西尼“有进步”，“学到了东西”。他的评论是：

> 呵呵，学到什么了？为他着想，我倒愿意他忘记学过的音乐，再写部《理发师》……

威尔第 1884 年 12 月 17 日给他的朋友克拉琳娜·马菲依(Clarina 91
Maffei)的信，揭示了他真实的想法。总体而言，他是反对德国音乐的，大概也可以说特别反对瓦格纳：

> 我相信，[他说]这种不自然的艺术，即便它的出现难能可贵，是不适合我们的天性的。我们是实证主义者，在很大程度上是怀疑者。我们的信念虚弱，从长远看来，我们不能信任外国艺术中这样的狂热把戏。它们缺少自然与朴实。没有自然和朴实的艺术，

> 就不再是艺术！创造的过程必须基于这样的简朴……

1884年2月12日，他在给阿瑞瓦苯尼(Arrivabene)的信中写道：

> 好的艺术作品，在各个时代一直都是很稀有的。现在，这样的作品几乎不存在。你知道为什么吗？因为现在人们创作太多的音乐，因为有太多的试验在进行，因为人们看到黑暗，见不到太阳，因为我们在轮廓上夸张，因为我们想创作巨大的、而不是伟大的作品。在这样巨大的作品里是无足轻重的、巴洛克式的东西。这是我们现在所处的位置。

他要伟大的东西。对他，艺术的严肃性是不言而喻的。“伟大的作
92 品”并非大歌剧。有些人试图将威尔第的艺术与大歌剧联系起来。如
果不透过现象看本质，从《西西里晚祷》、《唐·卡洛》这些作品上看，这样的看法也不是没有道理的。他不是看不起迈耶贝尔，而是他根本就不理解他。迈耶贝尔对他来说是无所谓的。在1847年9月5日，他在巴黎听了阿莱维的歌剧《犹太女》，他厌烦得无以言表。他尊敬罗西尼，但与他保持距离。“我在艺术里所期望的，”他在1868年7月29日的信中说道，“并非那个帕斯的奥林匹亚山神朱庇特(指罗西尼)所想要的——唯有愉悦。”艺术不是娱乐。“娱乐享受！这个说法就是在我年青时候，也会让我毛骨悚然，现在仍然让我怒不可遏。”

正如我们已经提到的，音乐，真正的音乐，对他是那些存在于音乐的表面之下的东西，即在音乐的表面之下起作用的东西。正是这个信条，最促使他在随后的岁月里，多次坦白自己的观点，比如：

> 有人会喜欢贝利尼这样擅长旋律的人，另一些人会喜欢迈耶
> 贝尔这样擅长和声的人。我既非前者，也非后者。我也希望年青
> 的音乐家们在坐下来写作的时候，不要想成为旋律家还是和声家，
> 93 理想主义者，未来主义者，或是任何其他这样卖弄学问走火入魔的

事情。旋律与和声是艺术家手中创作音乐的媒体，决不可让它们成为这个媒体之外的任何其他东西。如果有这一天，当人们既不谈论旋律，也不谈论和声，既不说德国学派，也不说意大利学派，既不是过去，也不是未来的时候，那么也许就真地进入了艺术王国。

再比如：

> 说到各种不同的音乐观念，我们要心胸开阔。就我而言，我是极端包容的。我尊重以旋律或和声见长的作曲家，也尊重乏善可陈的作曲家，以及那些举止得体而不惜代价情愿乏善可陈的音乐家。我尊重过去、现在，我也愿意对未来给予敬意，如果我了解未来，知道它是好东西。简而言之，旋律、和声、宣叙调、花饰、管弦乐效果、局部色彩——常常只不过是挂在嘴上的话语，它们常常只是用来掩盖真实情感的缺乏。它们只是达到目的的手段。你如果以这些手段创作好的音乐，我就满意，完全满意。在《塞尔维亚理发师》中，这段“Signor, giudizio, per carita ”①既不是旋律，也不是和声，而是这个语句的准确和真实的表达，即音乐……阿门。

最后，到了他的《阿依达》那个年代，他说： 94

> 不要仅仅是个旋律家，除了旋律什么都不要。音乐中有比旋律和和声更多的东西，那就是音乐！你可能觉得这个不好理解。那好，这么说吧：贝多芬和帕莱斯特里那都不是旋律家，或者说，不是我们所认为的那样的旋律家。

威尔第的创造性的核心，是富有特性、与场景和人物性格水乳交融

① 威尔第上面引的罗西尼的《塞尔维亚理发师》中的唱段并不很准确。他指的是第一幕中的三重唱，当罗西娜认出戴着假装喝醉了的军官的面具的阿马维瓦伯爵时的唱段。

的旋律。对此，他把握得极其严谨。他不认为花腔（coloratura）是旋律。有一次（1871 年），他的朋友克拉丽娜·马菲（Clarina Maffei）的丈夫安德雷亚·马菲（Andrea Maffei），提出请他为自己翻译的《阿纳克列昂》（*Anacreon*）谱曲，他婉言谢绝了。他说：

> 这类诗词并不能在我的心中引起共鸣，而且我还觉得，它们不适合谱曲，或这样说，我不适合为它们谱曲。我为这些诗歌作不出任何有价值的东西。《阿纳克列昂》不会因为我为其谱曲而增添光彩，你我也不会从中受益。

威尔第不是那种能捕捉到《阿纳克列昂》之精神的人。与此同时，
95 他也拒绝为他的朋友阿利瓦本尼的诗歌谱曲。他说："你的诗歌很不错，但我可不是能为诸如《树叶集》之类的诗歌谱曲的人。"（对比李斯特这位什么都可以的作曲家，在他的歌曲中——他的全集之第三部——可以看到这些作词者：波尔，维格莱奔，波登斯特德，斯切夫尔，霍恩洛赫公主等等。）

> 当我以几个颤音加上一段上行音阶速奏来模仿夜莺的时候，你觉得我就写了一段旋律吗？我想要强调，旋律并不是由音阶速奏、颤音以及转折构成的……请注意，旋律是，比如说，《游吟诗人合唱》（贝利尼的《诺尔玛》），《祈祷》（罗西尼的《摩西》）等等。但《塞尔维亚理发师》、《贼鹊》、《塞密拉米德》等等中的那些抒情短曲（cavatina）根本不是旋律。那你要问，它们是什么？你喜欢说它们是什么都行，但无疑不是旋律，而且是不那么好的音乐。我这里对罗西尼的批评，你别气愤，他可以承受的……

威尔第后来（1873 年 4 月 16 日）进一步指出，"《塞尔维亚理发师》中，除了'天空在微笑'（Ecco ridente in cielo），根本没有其他旋律……视唱练耳可以，但不是旋律……"

威尔第到底想说什么？他不是在批评自己的一些唱段，比如《游吟诗人》中莱昂诺拉的第一个咏叹调、吉尔达的E大调咏叹调以及《茶花女》中微奥列塔这个角色半数的唱段吧？也许可以这样想。我们的确 96
知道，他认为这些是旋律：《命运之力》中莱昂诺拉的最后那个咏叹调，《唐卡洛斯》中皇后的场景，《弄臣》第一场中的二重唱和独白场景，《假面舞会》中的爱情场景（这些是他较为早期的作品），以及整部《阿依达》（这部是通往最后的《奥塞罗》和《法尔斯塔夫》的作品）。这些是他的那种旋律。威尔第的全部审美原则，就是说，这位伟大音乐家威尔第的审美原则，可以从两个事件中的观测组成：一个是在1876年，当他出席一部真实主义戏剧的表演的时候所表达的意见：

> 复制真实的东西不错，但创造真实更好，好得多。也许你觉得“创造真实”这话有矛盾，但问问爸爸吧（他的意大利原文是Papa，威尔第总是这样称呼莎士比亚）。可能他（爸爸）认识个法尔斯塔夫，但很难说他认识有个如亚戈（Iago）这样的无赖坏蛋，根本不可能认识像珂德莉阿（Cordelia）、依莫根（Imogen）、黛丝蒂蒙娜（Desdemona）这样的天使。但这些人物却是如此真实！

另一件事情发生于十年前，当论及曼佐尼的伟大小说时，他说：

> 这是一部真实的书，和真理本身一样真实。要是艺术家们都能理解真理多好啊！那样的话，就不再有未来的音乐家和过去的
> 音乐家，也不会有清教徒式的画家，现实主义的画家，和理想主义 97
> 的画家，没有古典派诗人，浪漫主义诗人：只有诗人、画家、音乐家。

威尔第的伟大是很容易感受到的，但却是非常难以解释的。它不明显。有一个伟大性的标志是他和格鲁克、莎士比亚以及其他伟大的戏剧家们所共有的：他不调和。曼利科、莱昂诺拉、阿珠奇娜（均为《游吟诗人》中的人物）必定以一种无情的方式死去：甚至音乐也不让步，给

他们和听众一个在理想的气氛中的和解。《命运之力》和《假面舞会》，特别是《阿依达》中的死亡也是如此。在他的老年，威尔第特别没有仁慈和幻想：《法尔斯塔夫》中的所有人物，都是一个神手笔下的玩偶，为了自己的乐趣，才让他们扭动一下，唱唱“人世间只是一场玩笑”。可怜的黛丝蒂蒙娜死去时，没有过分的音乐渲染。她的死和奥塞罗的死，就如死亡本身那样苦涩，没有伊索尔德的“爱之死”，伊丽莎白的浪漫、从医学角度看的神秘死亡，或是布伦希尔德具有骑士风度的、英雄式的自杀那样的登峰造极。

将威尔第与他的萨克森对手进行对比，同样有益于理解他的音乐
98 的伟大性。这两者之间的区别，并非不同于一个赋格主题和一个奏鸣曲主题之间的区别。奏鸣曲主题所需要的素材，不过是一个发展出某种东西的细胞。我们可以立即想到贝多芬，他乐于将无足轻重而且常常是毫无价值的动机，发展成庄严的东西。他的钢琴三重奏（作品第 1 号之三），或者是小提琴奏鸣曲（作品 30 号之二）的终曲乐章的几个动机，的确就是这样没有价值、但却具备潜能的主题的例子。舒伯特的钢琴奏鸣曲中，主题中饱满甘甜的丰富旋律，妨碍了真正激动人心的发展，这已经被看成是舒伯特的弱点。的确是这样，一个好的奏鸣曲主题应当较为低调。与之形成对比，一个赋格主题如果没有可塑性，如果不展示完整的性格，那它就毫无价值。好的赋格是不可能从差的主题发展得到的。反过来说，只要处理正确，一个好的赋格主题就不会产生差的赋格曲。我当然不是说，瓦格纳的动机都是无足轻重的，更不是说无价值的。他的动机作为戏剧式音乐的象征符号，其可扩展性令人羡慕。但他的动机只是交响音乐大厦的砖块，它们只有作为象征符号才有价值。瓦格纳是个伟大的策略家，他经历一百次秘密调动才打赢战争。
99 与他相反，威尔第必须在第一次进攻中掌握主动，否则就会被打败。他必须拿出他最强有力的旋律性笔触，而且他的确这样做到了。瓦格纳埋下定时炸弹，只有在严密运筹的时间之后才爆炸。威尔第的音乐从头到尾都是爆炸性的。

13

对瓦格纳之伟大的不同意见，都是基于其他原因，即瓦格纳其人。对瓦格纳作为艺术家的伟大，也有反对意见，这些意见基本上都在尼采的反瓦格纳小册子里进行了归纳总结。不仅如此，他的归纳还具有如此非凡的洞察力，以致后来的几代瓦格纳的敌人都没法增加任何新东西。尼采研究了瓦格纳对生活的敌视，他的做作矫情，他的艺术的堕落、生理效应和装模作样。我不会提及布索尼这个巴赫和莫扎特的崇拜者，将瓦格纳与巴西奥·邦迪奈利相比较对他进行的侮辱。这些都属实，但却与瓦格纳的伟大毫不相关。这些是他与诸如巴赫和亨德尔，莫扎特和海顿，贝多芬和舒伯特这样的大师之间的分界线。瓦格纳完 100
全属于另外一类音乐家，就是始于韦伯的那一系列的音乐家。在 19 世纪，人们不可能如在 18 世纪那样创作音乐。19 世纪不可能有米开朗基罗，也少有多那太罗。瓦格纳——我是指那个真实的瓦格纳——不再关心音乐，至少不仅仅关心音乐。当他想仅仅作为一个音乐家而有效地表达的时候，或这么说吧，当他想作为旋律家与其他歌剧作曲家（比如迈耶贝尔）竞争的时候，瓦格纳这位伟大的征服者就败走麦城。在《漂泊的荷兰人》或《唐豪塞》中，有多少令人厌烦的旋律，听听埃瑞克的降 B 大调哀歌《爱之歌》，或者依丽莎白与唐豪塞的二重唱就可以知道（在这个二重唱中，还有沃尔夫伦在背景上的叹息，作为第三个声部）。从音乐的意义来讲，这个唱段也是让人感到缺憾的：无论从哪方面来讲，这段音乐都是瓦格纳作品中最黯淡的音乐片断之一。然而，这位常常令人不快的“旋律作曲家”，与这位真实而伟大的瓦格纳没有什么关系。这个瓦格纳想通过他的艺术，通过诗性和音乐来征服他自己的全部，他不仅要求你看到和听见，还要你放弃你的心脏。无论谁如果不能这样完全献身，那么从一开始他就会是反“瓦格纳者”，过去和现在都是如此。 101

一直就有这样的反瓦格纳者，这样出于本能的反对者。随着有关

瓦格纳其人的资料愈来愈为人所知，以及瓦格纳自己制造、并由“拜罗伊特”所助长的瓦格纳传奇，为客观真相所取代，这样的对立情绪也愈来愈浓。瓦格纳的情况与威尔第正好相反。威尔第的信件和言论愈为人所知，他就变得愈伟大。但是，当瓦格纳的自传终于呈现给公众的时候，在他大大小小的跟随者中引起很强烈的反响：这样“没有修饰的真相”仍然隐藏很多，扭曲就更多。当然，我是清楚，人们在所有历史问题上攻击“客观真相”这种想法的所有原因，以及反对这种想法的意见。历史并非一门严格意义上的科学。历史总是“赋予无意义以意义”。我们从来不了解所有的证据，即便对那些我们了解的，我们也总是冒着错误理解的危险。100 件事情，有 50 件可能会这样。此外，所有的传记
102 写作，就更让人疑惑。我们从来没有完全了解一个人，他的思维和背景。这个人可能是个道貌岸然的高手，这可以在所有他的信件和言谈中反映出来，特别是自 19 世纪以来，当那些即便很私密的信件，都带有将来出版的念头来写成的时候。即便是莫扎特信件中的诚实性，也一直都有人怀疑。他的信件完全没有出版的意图，它们透彻清晰，每个想蒙蔽收信人——比如他的父母——的微小低劣的企图，都让人看得清清楚楚。而与此相反，在瓦格纳这个“大师”的传奇和瓦格纳这个人之间的矛盾，可能会以对瓦格纳有利的方式消解。换句话说，瓦格纳没有一封信件不是想到后人而写，他没有一句话不是想到后人而说。每封信、每句话都带上了面罩。我们通过面罩观测，太了解自画像与真相、面罩和面容之间的差距。尽管如此，人们也想证明，面罩下的真实面目并不太坏。

那是很困难的。的确有很多时候，一个才干超凡的人是个令人生厌的人。在文学和绘画艺术中，可能有这样的例子。哲学中，弗兰西
103 斯·培根是最为人所知的例子。但是培根让人怀疑的德性，并不贬低他的智力发现。然而，在音乐上，没人能撒谎。瓦格纳作为一个人令人讨厌。尼采所批评的瓦格纳的艺术中的装模作样，在另一种更不可信的意义上是如此。这不好理解吗？“概念的”瓦格纳要比“经验的”瓦格纳更好吗？

他的确如此，一定如此。瓦格纳生活中卑鄙无耻的事情，在任何人身上好像都是不可宽恕的。那些事情，是任何传记家都不会默不作声和掩饰的，也是不会因为这个人具有超凡入圣的品格而原谅的，而是因此更应当受到谴责的。非凡的人物不能以中产阶级的道德准则来衡量，这样说没有什么错。所谓"情色"方面的失足，可以完全忽略。米开朗基罗是否有什么反常的性倾向，这是无关紧要的。所有的古希腊时期都有过，比如苏格拉底和柏拉图的时代。柴科夫斯基是否在这方面步米开朗基罗后尘，也没有关系，很多其他伟大的画家和诗人在这方面也是如此，只是如果他的有些音乐再干净一些就更好。瓦格纳的两次
婚姻也是无关紧要的。无人可以在明娜(Minna)和理查德之间作是非 104
判决。没有人可以被唤来同情可怜的汉斯·冯·彪罗、谴责理查德和科西玛。没有必要斜眼看《帕西法尔》的创作者，当他试图减轻科西玛的沉重的婚姻束缚(常常比明娜的婚姻更沉重)。当他从美丽、而充满血性的朱蒂丝·瓜蒂尔(Judith Gautier)身上获得库德丽(Kundry)这个人物的灵感的时候，也不必这样。这些对瓦格纳的伟大都没有影响。对评价瓦格纳不利的，是另一类事情。这位创造了不知道"恐惧"的年轻英雄人物的人，也是1848年的革命者。他从德累斯顿克莱茨教堂安全的塔楼梯上，观看了那些血淋淋的事件，随后逃脱了被捕和坐牢，事件失败之后又逃离。他是那个在1861年热切渴望在巴黎成功的人，也是十年后作为战胜国的最杰出代表，写作了对战败国最可耻也是最一本正经的诽谤的《投降书》的人。他是那个被传播的《音乐中的犹太教
义》小册子的匿名作者，但同时又给柏林宫廷歌剧院权力巨大的迈耶贝 105
尔写了最卑躬屈膝的信的人。他是那个嘲笑罗西尼的记者，但因为与这位歌剧大师半小时的谈话，又写了关于他的语调献媚的讣告(de mortuis nil nisi bonum)的人。他是那个将自己的总谱典当给他最慷慨的朋友奥托·魏森东克(Otto Wesendonck)抵债，但当不再需要朋友的时候，又特别可恶地索要自己总谱、转身献给"皇家恩主"的人。

瓦格纳与他的"皇家恩主"之间的关系，可能是对瓦格纳性格最严重的指控。几年前，拜罗伊特有了勇气公开了他和路德维希二世之间

的详细通信之后，我们才知道这点。要绕过瓦格纳无耻利用这位可怜的年轻国王的事情，是不可能的。这位国王只能感受和理解瓦格纳的艺术中最基本和最外在的方面。他沉湎于瓦格纳的艺术，就如对酒精和吗啡的沉溺，吸收其毒分。瓦格纳不受良心的节制，将路德维希二世吹捧成他的那些英雄们（罗恩格林，斯托尔兹，森菲尔德，帕西法尔），人们对此不会原谅。从理性上讲，这两个人走到一起是互为对方的：想以
106 艺术来取代生活的艺术家，和远离现实出神入迷的病态年青人。后者作为国王，相信自己有资格来培植这样的疾病。瓦格纳的辩护者们并未试图证明，以他对人的理解，瓦格纳最初并未看到他的受害者的精神疾病。他们幼稚可笑，以否定这样的病疾的存在为满足。这样对一个不快乐的年青人的不正派操纵，是不可抵赖的，这种操纵自始至终在他们的友谊中起了很大作用。

瓦格纳未能与他的任何一个朋友一起，走到他生命的终点而没有发生不快。他以最不忠实的传播武器来论战，与赫贝尔吵架，和勃拉姆斯辩论。在他的自传中，他对几乎所有的同时代人，进行了死后的报复性攻击。这就是要我们相信的那些伟大艺术作品得以产生的土壤。想想巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特，再问问你自己，他们这些人的艺术能不能在这样的道德基础上繁荣？如果瓦格纳是伟大的，那他的伟大无论如何是与他的那些前辈们不同的。顺便说一句，在他的那些前
107 辈中，他其实只认贝多芬。他在莫扎特中看到的“光明和爱的天才”，与真实的莫扎特有什么关系吗？甚至真实的贝多芬，与创作《第九交响曲》的那位作曲家，也就是瓦格纳所认识的贝多芬，又有多少关系呢？

所有瓦格纳的“错误”，所有他的肆无忌惮的行为，他的伪善，他的无耻之举，都可以这样来解释：他为了他的创作而做了这些事。他知道，他要为创造自己的“新世界”而与这个世界对着干。所有形式的自我对他来说都是可以的，为他的创作都是允许的。甚至在那场流产的革命之后，逃离德累斯顿，甚至对一个疯国王的榨取，都是许可的。瓦格纳的性情是远远超脱于爱国主义思维的，难怪他后来还试图让他的儿子免服军役，以避免遇到“英雄之死”的可能性。但他自己自始至终

都是个无畏的英雄——为了他的创作。他最美好的时刻，他最温暖人
心的行为，出现在 1865 年的慕尼黑复辟之后，而在此之前的那些他走
运的年头，他的举止就像个地道的暴发户。在很多音乐家都是充满小 108
资气息、甚至更糟糕的市侩气息的时候，他比在豪华的吉普赛式生活中
的李斯特，更反市侩。平庸之辈指责他在金钱方面的缺德、他的奢侈和
对豪华的喜好。但他说，要在混乱中创造出一个世界，这样的事业是不
可能在阁楼上成就的。他说得相当不错。贝多芬曾经让几个维也纳贵
族对他在那里的生活予以保障，并以此为基础，形成了他那隐居的生活
世界。对他沉湎于这样与瓦格纳类似的生活方式，没有人会挑剔。在
一封于 1858 年 10 月 3 日给玛瑞尔德·魏森东克的信中，瓦格纳自己
表达了、强调了他的“概念的”与“经验的”个性之间的差异（托马斯·曼
曾经在他论“受苦和瓦格纳的伟大”的美文中，引用过这封信）：

> 真的，我生活得多么艰难！想想我需要多大的费心、焦虑和痛
> 苦，仅仅是时不时有一丁点消遣，我真是为自己一直处于这样的生
> 存状态感到羞愧，因为严格地说，这世界与我毫无关系。没完没了 109
> 为满足生存需要而争斗，常常不得不花费很长时间想方设法获取
> 外在的平静和今后一点短暂时间的生存必需，其他什么也无法顾
> 及；而且，为此我还得完全不顾自己的感受，在别人面前保持一个
> 完全不同的自我——这真是令人厌恶！更有甚者，这种方式被框
> 死成这样，别无其他可能。所有这些，对那种把生活看作是最终目
> 的的人而言可谓自然而然，他就把生存需要的思虑当作是最终得
> 到想象力愉悦的最好来源。正因为这个原因，没有人能够完全理
> 解，为什么对于像我这样一个人，看到这就是所有人的命运和条
> 件，会感到绝对不可忍受；一旦有个人以某种方式，恰恰不是把生
> 活看作是最终目的本身，而是把它看作是为了达到一个更高目的
> 的不可避免的途径——谁会深刻而清晰地理解这种权利？①

---

① William Ashton Ellis 的英译节选，Scribner 出版社，纽约，1905 年。

在为自己的创作工作奋战和受苦中，瓦格纳不只是一个演员。而
110 在他的创作工作中，有一千件事情不只是装模作样。瓦格纳不只是他
那个世纪的音乐上的马卡特。对此，当我们谈到其他问题的时候，还会
长篇论及。

14

与瓦格纳相比，勃拉姆斯倒像是个平庸之人。他们在性格上和远
见卓识方面的差异，可以从他们对 1871 年德国战胜之后的帝国的态度
上，清晰地看出来。威尔第也对这次胜利说过讨厌的话（虽然威尔第不
喜欢法国，但他恨德国）。瓦格纳见识深刻，认识到这场改变和纵容了
德国国民性的胜利的空洞和贫乏。熟悉他最后 12 年中的文章和信件
的人，都知道没有比他对这个俾斯麦帝国更尖刻的批评了，尽管他作有
《皇帝进行曲》，他最虚张声势的作品。在这点上，他与尼采完全一致，
当然是在情感上，而不是在理智上。勃拉姆斯也以一部平庸之作，合唱
《胜利之歌》，对这场德国的胜利表达了敬意。瓦格纳对勃拉姆斯这部
111 作品的评论，极端恶毒，但这次倒是合乎情理（爱国作品的价值，多半是
与作品取得的成功成反比的，看看贝多芬的《战争交响曲》）。勃拉姆斯
生于这个帝国的一个自由城，从未超越他平庸之人的爱国观念。他也
不关心那些对帝国和其统治者和公民的更深的批评。当他的瑞士朋
友，约塞夫·维可多·温德曼，猛烈抨击那个年青国王关于四千万德国
人宁愿“死在他们的道路上”，也不会归还一个阿尔萨斯—洛林的石头
的“赌博性”言论的时候，勃拉姆斯对温德曼予以愤怒的反驳，并从未从
他的愤懑中走出来。温德曼已经被证明是说得多么正确！勃拉姆斯的
确缺少自由思想！但从另一方面来看，他与克拉娜·舒曼的关系是多
么的不寻常，而她却注定是多少令人失望的东西的缘由啊！尽管如此，
勃拉姆斯的一生还是多么富于英雄性，当然是与瓦格纳的英雄性完全
不同的意义。

约翰内斯·勃拉姆斯的伟大性的问题，在于这个事实：他不是个瓦

格纳式的革命性人物，而是一个后来者，一个生于他所属的时代之后的人，而且，他懂得这点。他知道自己生晚了，而且可能是太晚了。他的伟大之处在于他识时务，在于他识时务的方式。不像李斯特，这个与他 112
正相反的人之一，勃拉姆斯并不试图绕过过去的遗产，绕过贝多芬、莫扎特、海顿，绕过巴赫和舒伯特。李斯特和勃拉姆斯各自与舒伯特的联系很说明问题。李斯特将舒伯特，更确切地讲，是舒伯特的歌曲，在很大程度上是当成一朵用来插在钮扣上的野花，因为其芳香和妩媚。而勃拉姆斯却对舒伯特旋律中回荡的大自然的声音，充满深深的感动，因为感受到他的和声中的创意和绚丽，因为其南部德国的开阔胸怀和他快乐的色彩——这一定特别受到勃拉姆斯这个羞涩、沉默寡言的北方人的青睐。尽管勃拉姆斯后来成了维也纳人，他始终是一个德国北方作曲家。在他的发展道路上或风格转变过程中，他走过了许多弯路。沉默寡言和含蓄常常由感伤来弥补。勃拉姆斯不时地成为最感伤的作曲家之一，这可以在他的《降 B 大调钢琴协奏曲》的第一乐章中感受到。舒伯特从不伤感，因为他可以自由自在地述说，完全发自他的心底。

勃拉姆斯没有避开舒伯特，他也没有回避莫扎特、巴赫，尤其是贝多芬。作为歌剧作曲家和伟大的革新人物，瓦格纳真实自在。对他来 113
说，贝多芬的全部作品中，只有《第九交响曲》、也许还有后期弦乐四重奏存在。可对交响音乐和奏鸣曲以及其他各种室内乐作曲家的勃拉姆斯，这是多难啊。对他来说，贝多芬巨大的阴影无处不在！但勃拉姆斯毫不畏惧地接受了整个过去。他琢磨，听众们也懂得和理解过去。听众也是迟到者。当有人向勃拉姆斯指出，他的《C 小调交响曲》的最后乐章的主部主题，与贝多芬《第九交响曲》的《欢乐颂》相似的时候，他回答说，每个蠢驴都可以注意到这点。的确，它不仅与《欢乐颂》主题相似，他是有意识地模仿那个主题。勃拉姆斯的创作，并不因与过去时代的伟大艺术的关联而受损，相反，是因之而更增添了光彩。这就如米开朗基罗的一座雕塑作品，或一幅提香的绘画作品，不因它们与古代艺术品的联系（不是模仿）而削弱，而是因之而增辉。正如歌德最美丽的诗

歌，就是《东西合集》(*West-östliche Divan*)中的那些作品，因为与波斯诗歌艺术的联系而增强了艺术魅力。

114 勃拉姆斯的音乐总是与某种东西相关联。在过去的音乐中，有很多他热爱的东西：民歌、16 世纪无伴奏合唱、巴赫和亨德尔、海顿和莫扎特，还有他从未忘怀的贝多芬，以及在他年青时代对舒曼和肖邦的喜爱之后，是愈来愈遥远的过去的音乐。他的音乐是一门活着的回忆的艺术，与过去的联系在每一处都有艺术力量。瓦格纳在《纽伦堡的名歌手》中，将自己的风格与一个过去时代的风格对比，并如此来嘲弄同时又赞美他自己的作品。勃拉姆斯对此是无能为力的。他觉得自己是一个从未忘记也从不否认的、伟大的、超级伟大的传统的迟到者，也是这个传统最后的音乐家。他的艺术必定是一种对爱和诚服的表达，但也是悲观和隐忍(resignation)的表达。他戴有许多面罩，其中包括天真幼稚之人、彻头彻尾的日尔曼人、匈牙利人。但最终结果是隐忍，表现在他为单簧管写的室内乐作品和《四支严肃的歌》中。没有比这些作品中所表达的东西更简朴，更明确的。勃拉姆斯不是一个模仿者，而是一个活着的尾声。他因此而伟大。他是最末一个后古典时代的作曲家。
115 他掌握了过去的遗产(我们在谈到历史性的部分时，会回到这点)。然而，那些在他死后出现的人，却如怀使命似地摧毁了这个遗产，因为他们无力掌握它。

在瓦格纳生命和创作的末尾，他做了与勃拉姆斯相同的事情：他写“有关联”的音乐。他将自己的个人风格与过去的风格融合。为什么瓦格纳决定不将佛教戏剧《胜利者》谱曲？还有为什么他选取《帕西法尔》，这个可以认为是古印度题材的浪漫主义——中世纪变种？有个叔本华弟子说过，这部歌剧是那部没有诞生的歌剧的意志的化身。因为他得为《胜利者》创作一套新的旋律语言，正如他为《特里斯坦与伊索尔德》所作的那样。还可以推测一个理由：由于他的艺术直觉和精明，他意识到“东方”因素并不能促进与他的风格相联的艺术创造。这样，他选择了罗马天主教的、格利高里时代的、帕莱斯特里那式的替代品。他也成为过去时代的受益者。这是一种省力的途径，在某种程度上，甚至

是一种利用。这最鲜明地表现在剧中那个难以忘怀的时刻：狄图莱尔的无伴奏声音，在拱形的中殿里回响三次，如站在祭坛上的牧师，在一片寂静的巨大的古代殿堂中，突然开始讲话。这与《纽伦堡的名歌手》 116
中，前古典时代的巴洛克音乐风格相当不同。在《帕西法尔》中，格利高里圣咏和古老教堂音乐的影响，与瓦格纳的个人语言完全融合，所有对立的因素完全化解。《帕西法尔》的艺术魅力并不因此而削弱，而是增强，正如勃拉姆斯的音乐，没有因吸收如此之多过去的原料而削弱，反而增强一样。

第三章　伟大性的奥秘探索

117　我们的生命始于矮小、松散和困惑的状态中。
伟大性是处在我们之外的东西。
雅各布・布克哈特,《世界历史洞察》

1

119　浏览大师们的作品全集,可以发现其数目非常庞大:帕莱斯特里那的全集有 33 卷,拉絮斯的比之更多;许茨有 17 卷——相对他的长寿来说,比较少——但比相对短命的普塞尔而言也不少;巴赫有 46 个年度系列,亨德尔的翻了一倍。死于早年的莫扎特和舒伯特,各有一个数目令人震惊的系列;贝多芬、舒伯特、门德尔松、柏辽兹的全集之大,给人深刻印象。编订出版这些浩瀚的系列的正当合理性常常受人质疑,比如勃拉姆斯就怀疑过。的确,勃拉姆斯本人就是巴赫作品出版委员会的成员,他没有放过任何新问世的巴赫作品集。勃拉姆斯的观点是,只要在一些大图书馆里存放那些次要作品(它们只具有文献价值)的手稿
120　副本以供参阅,那就足够了。他的观点很正确,因为在他所处的那个决非亚历山大的时代,他也看不到我们这个时代所具有的这毁灭性的战争。

不过,“文献参考价值”是什么意思?贝多芬的小幽默杰作,《为两
个眼镜的二重奏》(*Duet for two obbligato eye-glasses*),是因为不够高
明而几乎不为人所知吗?普通歌唱家们对舒伯特歌曲的了解,基本上
是局限于随处可见的约50首,也就是包括在几个出版商所雇用的一帮
编辑所选取的歌曲集里的那些曲目。这些选择然后又受女高音、女中
音、男高音和男低音们依赖于传统惯性的影响。但一个真正的音乐家,
独自在舒伯特全集的十卷歌曲中探索,却是最伟大的人生体验之一。
我们现在的指挥家的演奏曲目中,有莫扎特的四部交响曲,这是理所当
然的。但是,另外两部A大调和G小调的“小型”交响曲(K.183和K.
201),只在长度和规模上比那四部小,而艺术上并不比它们低劣。我们
对舒伯特的歌曲所说的,也适用于海顿的弦乐四重奏和海顿的交响曲。 121

有些在星期日副刊上撰文的音乐评论家,带着明显的判决性口吻,
哀叹大师们的多产。照他们的说法,大师们写得太多,多到无关紧要,
甚至毫无价值。但是,高产是大师们伟大性的不可分割的一部分。哀
叹他们写得太多,就是哀叹提香和伦勃朗,还有凡高画得太多,莎士比
亚、巴尔扎克、歌德得了书写狂症。当然,提香、伦勃朗、凡高都有比较
弱的作品,莎士比亚、巴尔扎克、歌德也有些次要作品,就如巴赫、莫扎
特、海顿和贝多芬也有平庸之作。甚至最独立的天才,也一定会受制于
他的时代。但是没有持之以恒的技巧练习,或者不断的对外界的义务,
或者内在的创作冲动,我们既不会有伦勃朗的杰作,也不会有巴赫的杰
作。瓦格纳在他包罗万象的作品中,找到了循规蹈矩的日常“实践”的
替代品。瓦格纳从《黎恩济》到《罗恩格林》的所有作品,似乎是他不得
不一个一个地向上攀登的技术梯子上的横杠。他的歌剧从《莱茵的黄
金》到《帕西法尔》也是如此,聚集了生活的经历与磨难。在他的较早的 122
作品中,除《浮士德序曲》和《唐豪塞》外,瓦格纳“修正”过的内容很少。
实际上,只有《浮士德序曲》后来的版本,才可以看成是受他的艺术良心
支配而创作的。这不是说他的早期作品里,没有什么可以“修正”的。
有种很正统的看法,认为瓦格纳的创作总是最高水准的,不可再改进。
这完全是因为瓦格纳顽固的自我中心,他对批评的厌恶,和整两代人中

他的崇拜者们不加批评的容忍。

胡戈·沃尔夫是最好的瓦格纳崇拜者之一，也是最富有灵感的音乐家之一。正是因为他在技艺上的缺乏，而不仅是花柳病，损害了他的创作，阻碍了他将自己作品中那些僵硬的停顿，转化成有生命的东西，导致了他如此之多的歌曲中的"痉挛"。柏辽兹和舒曼则是学到技法太晚，在他们的作品中，可以看到他们为此所付出的代价。理查·施特劳斯永远是个大学生，他生命中最幸运的事件之一，是他的父亲是慕尼黑
123 宫廷管弦乐队的圆号手。他的技法累积起来，几乎让他成为天才。他在其生命的最后几十年所写的东西，以古斯塔夫·马勒谈普契尼的《托斯卡》的话来说，是"大师般的舞弊"（Meistermachwerk）。

当然，有很多过分多产的作曲家，他们写得愈多，他们就离伟大愈远。衰老中的施特劳斯，是个很凄美的例子。相反的例子有海顿，或威尔第，或瓦格纳，在他们的晚年，他们的天才升华，变得崇高。而理查·施特劳斯则由早期的准天才，降低到后来貌似天才的工匠。在伟大作曲家和非伟大作曲家这两类"书写狂"之间，有一个很重要的差别：对伟大作曲家，他们多产主要是因为他们有内在的创作冲动和他们"超凡的"勤勉。没有什么人和事情强迫巴赫创作《创意曲》、《平均律键盘曲集》和《赋格的艺术》。这些作品，随同他创作那些从寇顿宫廷和他长期供职的几个教堂的委托之作、他的康塔塔和受难曲、他的奏鸣曲和协奏曲而诞生。正是和巴赫同样超凡的冲动，导致了亨德尔艺术生涯中决定性的一步。没有跨出这一步，他可能只是当时许多人中平凡的一个，
124 而不是亨德尔。这一步就是，他从歌剧作曲家到清唱剧创造者的转变。那时，亨德尔一定设想到了一个新的、更有力和广阔的发展方向，为此，他不必再为接受他的赞歌和歌剧的贵族特权阶级而创作，而是为一个民族和一个包括更多的团体的虔诚的人群而创作。《弥塞亚》就是为基督教团体而作。当他萌发这个思想，作出他的决定的时候，他不再年轻。他本来可以过更舒适的日子，但却选择了迎接新的挑战。

格鲁克的情况也没有不同。从各方面看来，他是属于那些很"舒适"的作曲家。在他富有的婚姻之后很多年，他过着舒心日子，没有什

么创作。但抱负和贪心并不足以解释他在晚年东山再起，征服巴黎，敢于面对无数的障碍，拼搏，激动人心。

在1782年前后，莫扎特看到巴赫的作品，《平均律键盘曲集》、《赋格的艺术》以及一些管风琴三重奏作品。这是莫扎特的内心受到驱使的一个最明显的例证。作为一个18世纪的孩子，他完全是“按订购”而
创作的作曲家。只有几个作品，比如著名的《海顿四重奏》，似乎是因其 125
艺术冲动而作。事实上，他总是随着艺术的冲动而创作。他满脑子都是“形象”（借用阿尔布雷希特·丢勒的话），他对任何理由和外部刺激，都一概收下。他的一生都在如饥似渴地寻求创作歌剧的委约。但在1787至1789年之间，当没有得到任何歌剧委约的时候，他当然就没有写歌剧。他新近了解到的巴赫作品中，那巨大的音乐力量，是他自己的时代所未能提供的。这在他的创造性生涯中，导致了可怕的危机。他看到了比他自己时代的任何风格都更伟大、更自成一体、更完美的风格。莫扎特完全可以将自己的所见，当成陈旧的东西，予以忽视。在1782年之前，他已经写出了有自己风格的极端完美的作品。但他并没有忽视这个新的发现，而是花功夫“思考”（用他自己的话说），直到他完全理解巴赫。这就是我们所指的超凡的勤勉，而不是泰勒曼和波切里尼那样单纯的高产。

从根本上，正是这样的勤勉，逼迫贝多芬为表达他的思想，在100个不同的方案，也就是所谓的草稿中，寻求明确而有效的形式。但是，
对他和19世纪的音乐家们，这种超凡的勤勉不再能完全表达这样的意 126
思，因为很难确定它与其他什么因素搀和在一起——在贝多芬的情况，是超越先辈和对手的坚定决心。但这种超凡的勤勉的确存在——存在于每个伟大的作曲家，包括19世纪的作曲家。

2

这样，我们就开始面对关于天才（genius）与能人（talent）之间的区别这个问题。这个问题在音乐中与在其他事情中一样，不是个量的问

题，而是个质的问题。就如在视觉艺术中，从邦迪奈利到米开朗基罗，并非是一个渐进的过程，也就是说，一个好点的邦迪奈利，不可能是一个差点的米开朗基罗。在音乐中，在泰勒曼和巴赫之间、博农奇尼和亨德尔之间、帕伊谢洛和莫扎特之间、凯鲁比尼和贝多芬之间、托马谢克和舒伯特之间、迈耶贝尔和瓦格纳之间、多尼采蒂和威尔第之间，都没有桥梁。我们在探究的是“人格（personality）”的秘密。为此，“抄袭者”亨德尔的例子也许更能说明问题。直到那个伟大的亨德尔崇拜者
127 克里桑德（Chrysander）发现之前，没有人知道亨德尔“抄袭”斯特拉德拉、厄尔巴、乌里奥和其他人。从那以来，有些天真幼稚、满怀善意的人，都费力为亨德尔这个“抄袭者”辩护。他们以那个时代人们并非将盗窃稿件看得像今天这样严重为依据，提出了对亨德尔有利的、在那种特定条件下情有可原的理由。这个辩解虽然正确，但并无必要。亨德尔通过剽窃而创造了东西。他不仅作为一个强有力的征服者，侵占别人的财产，而且是个放高利贷者，从中获得了利润。可以这样说，他逐字拷贝的地方，这些抄来的东西，在他的新作品中，通过他的作品，而成为了他的财产。另一个 18 世纪伟大的征服者格鲁克，在他自己的作品和其他人的作品中，做过类似的事情。在所有个性中，最有力的是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的个性。经他之手改编的莱格伦齐、维瓦尔第的作品，成为了一种对原作的占有，几乎是他原创的作品。

缺乏辨别力的人，可能同意我们将亨德尔和博农奇尼或波尔波拉并置，但不会接受巴赫一亨德尔这个伟大性的等式。让亨德尔的藐视
128 者和崇拜者们，面对他们之间的冲突，会有助于理解这点。一方是李斯特和瓦格纳，以及他们的跟随者，另一方是莫扎特、贝多芬和勃拉姆斯。当考虑作品的细节构造和细节雕琢的时候，亨德尔，特别是作为器乐作曲家的亨德尔，的确是要低劣的。但是，巴赫和亨德尔的并置，“巴赫一亨德尔时期”这个名称，其实根本不确切。他们是完全不能以同样尺度来比较的。巴赫是个管风琴演奏家，最个性化的器乐作曲家，不仅是“德国的”而且是自成一类的音乐家。而亨德尔是个声乐作曲家，一个意大利作曲家，他那个时代最伟大的意大利人，亚力山德罗·斯卡拉第

和科雷利的后裔。取笑亨德尔的声乐作品主题，正如已经有人做过的那样，是很幼稚的。比如那个《弥赛亚》结尾的“祝福和荣耀，光耀与权柄都属于上帝”，还有《约书亚》和《犹大·马加比》中的类似主题。亨德尔的对位，亨德尔的复调，与巴赫的来源完全不同。亨德尔的复调和旋律风格并不在巴赫之下，而是并列于巴赫之旁。

3

将天才和能人区别开来的，是提炼浓缩过程。提炼浓缩过程与精 129
简有关，但不等同于精简。巴赫对他的素材的加工，就完全是提炼浓缩的过程，通过音乐的——请注意是“音乐的”而非“诗学的”——能量与表述，通过深刻自足的音符象征从而孕育出更有力的生命。如果贝多芬像人们所传的那样，说过音乐是“以乐音写诗歌”，他应当指的就是这个意思。实际上，“写诗”（dichten）就是“提炼浓缩”（verdichten）过程，而不是根据一个事先确定或原创的标题性构思（program）来作曲。这样的标题性构思（program）也许会让人们更容易理解贝多芬（正如已经基于贝多芬自己注释试过的那样）。

要是没有巴赫，德国音乐在 18 世纪上半期的代表人物就是马格德堡的乔治·菲力普·泰勒曼。他比巴赫年长 4 岁，巴赫死后又多活了 17 年，是个快乐而成功的人。他的多产远远超过巴赫，也像巴赫（以及
后来的莫扎特）一样，他能以所有不同的风格和方式创作，无论是法国 130
还是意大利风格。但是，当他以这些风格创作的时候，总残留一些模仿的迹象，虽然是有品味的模仿。当巴赫写作一部意大利风格的协奏曲时，它是巴赫式的，或者是以人们误解的那样来说，是德国式的。巴赫的风格不是由所谓的德国民族性来确定的，相反，是巴赫音乐确定了德国音乐风格。一个民族风格，是由音乐家们的创作中提炼出的个性的总和。但有的时候，这样的个性不能提取出来。如果巴赫是德国的，那么写出《特里斯坦与伊索尔德》或者《帕西法尔》的瓦格纳，就绝对不那么德国。巴赫就是巴赫的，瓦格纳则是瓦格纳式的。

将莫扎特与他的意大利同时代人相对比，就可以很清楚地看到提炼浓缩过程。“莫扎特与奇马罗萨”比较，说明不了问题，即便是司汤达相信可以。柏辽兹的回忆录中，有一条关于这位在舍维塔维恰的肥胖的领事的注释，说他：“写了最让人心烦、最学究气的音乐著述，他幻想自己对这些作品有感觉。”柏辽兹说得绝对正确。莫扎特的运气好，当然也有实力，获得了那时候意大利歌剧能担当得起的最好的脚本：《费
131 加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》。但这些脚本并非真正是最好的。在莫扎特的时代，维也纳真正最好的喜歌剧台本，不是达·蓬特写的，而是他的对手乔万尼·巴蒂斯塔·卡斯蒂写的。卡斯蒂不幸在18世纪意大利文学史上，扮演了与皮特罗·阿瑞提诺在16世纪所扮演的大体相当的角色。他写了几部华丽风格的小说，这些小说有多诙谐，就有多淫荡，但可能最终还是诙谐多于淫荡。拜伦一定知道而且羡慕这些作品，不然的话，我们很可能不会有他的《唐璜》。无论如何，相对于虚伪的18世纪和19世纪，歌德避免了更多的偏见。1787年7月17日，他在罗马与费瑞斯公爵共进晚餐，他这样记载：

> 与费瑞斯公爵一起旅行的卡斯蒂教士背诵了他的小说《布拉格的主教》。作品不是很正派，但以八行体写得漂亮。我喜爱他的《特奥多尔国王在威尼斯》，对他十分尊敬。现在，他又写了《特奥多尔国王在科西卡》，我也读了第一幕，也是一部最令人快乐、很有魅力的作品。

歌德这个评价，比卡萨诺瓦没有好感的评价更有分量。卡萨诺瓦
132 对卡斯蒂就是从头到脚看不顺眼，他准是在卡斯蒂身上看到了比自己更优越的头脑。

《特奥多尔国王在科西卡》好像已经丢失。但提到《特奥多尔国王在威尼斯》的时候，我们就是在谈论那个时候最好的脚本，虽然不是完美无缺。完美无缺的歌剧脚本既无人尝试，也不可能出现。德国探险家巴朗·涅霍夫曾经被科西卡人推上王位。他的命运已经在伏尔泰的

小说《老实人》中得到永生，而卡斯蒂以这个题材写作了一部喜歌剧的脚本。同样也是悲剧与喜剧的混合，却与《唐璜》很有不同的意味。在《唐璜》中，插科打诨是悲剧——唐·安娜命运的悲剧——的调料之一，剧中这样混杂的残渣不可消除。在《特奥多尔国王在威尼斯》中，被废黜的国王，一个没有钱的天才国王，最终进入了债主的地牢，是一部真正的悲剧与喜剧的混合物中的英雄。悲剧的元素在滑稽的外壳之下，给人双重的辛辣和痛苦。《特奥多尔国王在威尼斯》于1784年在维也纳首演，它给了莫扎特和达·蓬特最初的勇气，来尝试一个像《费加罗的婚礼》这样具有"热点主题"的题材。但达·蓬特和卡斯蒂之间的敌意，使这个世界损失了她最伟大的杰作之一。因为，给《特奥多尔国王 133
在威尼斯》谱曲的，很不幸不是莫扎特，而是乔凡尼·帕伊谢洛。音乐写得很好，非常有生气，没有任何风格上的缺陷。但是，正因为它在风格上无瑕，它是不充分的，因而不伟大。这部作品在当时，在德国，在巴黎，在伦敦，还有在意大利都获得了巨大成功。然而，现在任何振兴这部歌剧的尝试，都以彻底的失败告终，尽管脚本具有很高质量。这部歌剧缺少的，就是我们已经谈论过的"提炼浓缩"。帕伊谢洛表达的一切，都比莫扎特更宽阔，也更浅薄。减缩和剪裁无济于事。一个杰出的脚本，一部完美的抒情诗歌，必须给一个合适的音乐家。20个音乐家，包括柏辽兹，为歌德的《纺车旁的格雷岑》谱了曲。在所有这些作品中，唯有舒伯特的创作是成功的和成熟的。在有了舒伯特谱的曲子之后，胡戈·沃尔夫和勃拉姆斯都畏避为歌德的（更准确地说，是玛利安·魏尔玛的）苏莱卡之歌之二《感动意味着什么》（*Was bedeutet die Bewegung*）谱曲。瓦格纳毫不犹豫地将他的《漂泊的荷兰人》的文本，卖给了巴黎歌剧院。他知道，皮埃尔·路易斯－菲利普·迪斯奇先生没有 134
能力将它以唯一合适它的方式谱曲。

4

将贝多芬与凯鲁比尼对比，是分析"天才和能人"之区别的又一个

例子。贝多芬非常看重凯鲁比尼，将他当成自己创作的榜样和激励，
这也完全合乎情理。贝多芬如此看待的同时代人，凯鲁比尼是绝无仅
有的。凯鲁比尼是一流的大师，没有他的歌剧《两日间》和他的《C 小
调弥撒》，就不会有贝多芬的歌剧《菲岱里奥》和他的《庄严弥撒》。没
有凯鲁比尼的序曲，也不会有贝多芬的《莱奥诺拉序曲》。凯鲁比尼以
非常令人瞩目的方式，与贝多芬联系在一起：作为一个超脱于民族性
之上的大师，作为一个意大利民族性荡然无存、但具有对人声特质最
细腻的感觉的音乐家，作为格鲁克的追随者、又同样是法国喜歌剧的
大师，作为写作弦乐四重奏的海顿的信徒。菲利普·施皮塔以专家身
135 份为普鲁士国家图书馆推荐购买凯鲁比尼死后留下的作品时，对此作
了完整的表达：

> 以民族特性来理解作曲家个性的方法，似乎在这个人身上完
> 全不准。凯鲁比尼提供了一个大都市音乐家的现象，这在一个意
> 大利人身上，更是双倍引人瞩目。他出生在佛罗伦萨，在波罗尼
> 斯萨蒂读书，受到老式意大利教堂音乐的严格和彻底的训练，也
> 在同样程度上熟悉他那些与他同时代的同胞们轻巧和娴熟的歌
> 剧音乐。巴黎是他的第二故乡，他为那里的艺术机构作有许多重
> 要作品。他最终从对他同时代的德国大师的研究中，受到极大的
> 影响。这可以解释这个事实：意大利人以及法国人和德国人在他
> 的作品中，会感到那些被孤立的熟悉特征，但同时在整体上，这些
> 性格特征又唤起一种初次领受的陌生感。让我们能够辨别他的
> 音乐个性的各种因素，从表面上似乎是熔化在一起了。的确，给
> 每个民族都带来某些东西，以便赢取每个民族中有文化的公众的
> 136 掌声，这种无效的努力其实与这位大师相去甚远。正是内心深处
> 严肃的和有思想的本性的冲动，导致了他将可能有利于他发挥自
> 己个性的各民族的文化，整合在一起。将所有这些东西熔化成为
> 一个难以衡量的、有重要意义的、他自己特有的风味。但结果是，
> 他完全牺牲了建立在民族性基础上的、能有力地将心灵和思想带

到一起的共鸣。

所有这些，对一位名叫吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔迪的凯鲁比尼的同胞——如果一个来自费尔拉拉的人，可以被看成一个来自佛罗伦萨的人的同胞的话——也同样合适。至今还没有弗雷斯科巴尔迪作品的意大利全集，对他的关注多是在德国，这点很重要。弗雷斯科巴尔迪是最伟大的意大利音乐家之一，但他身上没有任何"意大利"的东西。他将北方和南方的元素融合成了一个完美的个性整体。他的音乐个性中，没有软绵绵的旋律，绚丽色彩，就是德国人说的"融化的"东西(Schmelz)。他的音乐中，一切都是经推定的、北欧式的(而非巴洛克式的)奇想。弗雷斯科巴尔迪之精髓的跟随者和学生，是弗罗贝格尔、布 137
克斯特胡德、吕贝克、巴赫。"种族专家们"宣称，复调是北欧音乐民族的垄断项目，而那些腻味的旋律和主调音乐则只有南部音乐民族才具有。弗雷斯科巴尔迪是可以作为驳斥这个论调的许多例证之一。

所有这些也同样适用于贝多芬。他也为自己创立了一种让人一听就能辨识的乐音风格。这种风格是他个人特有的，既是个性的也是普世的，其中只有贝多芬式的东西，而没有什么"佛莱什的"、或"莱茵的"、或"维也纳的"东西，没有"德国的"东西。"德国音乐"这个概念，是基于那些伟大的大师们的作品而形成的，而不是相反。当贝多芬在他的作品 59 号的三部弦乐四重奏中，采用了俄罗斯主题的时候，那些主题完全失去了它们的民歌特性，变成了贝多芬的。在这种情况下，主题材料具有一个特别的标记，但主题材料只不过是素材。这些素材由"俄罗斯的"变成了"贝多芬的"，其"民歌"特质不再引人注意。在后来的一个时期，民族旋律或民族音调特有的价值和魅力，正好与对特别的民族风味的强调相吻合。凯鲁比尼和贝多芬仍然生活在那个幸运的时代，那个时候，可以发明创造一种普世的音乐风格，而不落入抽 138
象和空洞。

但是，在贝多芬和凯鲁比尼这两个人中，贝多芬更有力，更具个性。当凯鲁比尼的一部序曲在一场音乐会上，与贝多芬的一部交响曲一起

演奏的时候，凯鲁比尼的话意味深长："我只是站在那里的一个小伙伴。"①贝多芬的作品是更"浓缩了的"。凯鲁比尼一共作有 6 部弦乐四重奏，创作于他一生中的不同时期。其中之一的降 E 大调那部，现在偶尔有人演奏。这部作品是如此有独创性，创作技法出色，以致人们急切想了解其他几部。然而，一旦看到，却难免失望。凯鲁比尼只在这一部作品中，成就了某种特别的东西。人们惊叹，"这部作品真不错，出自凯鲁比尼之手！"而对贝多芬 17 部弦乐四重奏之一的作品 74 号，我们会有一种秘而不宣和尴尬的想法："贝多芬这部作品有点弱！"这就是区别。应当以一个大师最高的成就来评判这个大师，这个法则并不是很正确。我们一定要以一个大师全部的成就，来评判一个大师。有时，一
139 件作品"很有造诣"，甚至很完美，而其创作者并非伟大。有时，一个业余作者会写出一支让一个大师羡慕的歌曲，就如一个不好看的女人生出一个漂亮的小孩。然而，音乐方面，想碰上这样一个好运，也需要技艺精湛。凯鲁比尼那部"让人惊奇"的弦乐四重奏，只可能出于一个已经写了《阿纳克里翁序曲》和《C 小调安魂曲》的音乐家之手。如果《未完成交响曲》是传给我们的唯一的舒伯特作品，我们会推定，创作了那部作品的音乐家，一定创作了如《A 小调弦乐四重奏》，《C 大调弦乐五重奏》，或《B 小调苏莱卡之歌》这样的作品。在诗歌中，业余作者们以诗歌创作的语言思维和写作，偶然性的"杰作"是可以想见的，而且常常确实是有的，但音乐中没有。

5

广泛性（universality）是真正伟大性的一个部分。广泛性有两方面的意义：要么是驾驭所有、或至少也是许多音乐领域，要么即便作为某个特定领域的专家，却能赋予该领域以"新世界"的概念，这概念使我

---

① 见 Miel，《关于凯鲁比尼生平与作品的札记》（*Notice sur la vie et les ouvrages des Cherubini*），第 29 页。

们的“内心存在”(inner being)长久得以丰富,它孜孜有效地运作并能 140
源源不断地结出果实。与拉絮斯相比,帕莱斯特里那像个专家。但他绝非仅仅是一个基督教会作曲家。蒙特威尔第的广泛性是显而易见的。我们只需要看看他创作生活的两端那些作品:为威尼斯的圣马可教堂所作的《圣马利亚》(*Sancta Maria*)和为威尼斯乔凡尼·耶·帕欧罗剧院作的歌剧《波佩亚的加冕》,更不用说他创作的发展过程,从1583年的《精灵牧歌》(*Madrigali spirituali*)到1641年的*Selva morale e spirituale*。再看看巴赫,他由管风琴这个单一的根基,发展创造了一百种不同的声乐和器乐形式。尽管海顿绝对是个器乐作曲家,但他创作了几部很有意义的弥撒作品和清唱剧,既有宗教的,也有世俗的,因此,不可能将他的创作减少到单一和独一的格式。莫扎特是所有大师中最具有广泛性的。他的艺术顶峰在哪方面?在他的钢琴协奏曲中,还是弦乐四重奏上?或是他的喜歌剧?他更是乐器作曲家,还是声
乐作曲家?相对来说,贝多芬就有侧重,只说一点,声乐就是没有器乐 141
更接近他。再举舒伯特的例子,要将这位歌曲作曲家,放到比《B小调交响曲》、《D小调弦乐四重奏》、死后出版的《降B大调钢琴奏鸣曲》的作曲家更高的位置上,或者反过来,都是很难的。

在19世纪,单一的创作领域便足以创立一个音乐宇宙。以交响曲作曲家出现的威尔第,我们一定会感到惊奇,正如我们会惊讶于他的弦乐四重奏。瓦格纳也是如此,虽然我们记得他的“纯”管弦乐作品,包括《浮士德序曲》、《国王进行曲》,甚至《效忠进行曲》。这些都是他的次要作品,因为他总是需要文字和场景的激发。他的整个宇宙,是由他的戏剧作品构成的。如果他在《特里斯坦和伊索尔德》之后,没有再创作别的作品,也是如此。另一方面,勃拉姆斯未能写一部歌剧,我们也并不因此而缺少什么,尽管他推说,回避歌剧完全是因为外部因素。他充分具备“广泛性”,虽然没有创作歌剧。甚至作为歌曲专家的胡戈·沃尔
夫也有“广泛性”的强烈欲望。他写了一部四重奏,一部交响诗,一部歌 142
剧,因为没有这些作品,他的宇宙就不能完成。没有比肖邦更伟大的专家。在他的宇宙中,他不相信钢琴之外的其他音乐载体,但他的宇宙和

其他大师的同样宽广，我们很难忽略他的作品中的任何一部，任何一部奏鸣曲，任何一部舞曲或夜曲，任何一部练习曲。一个相反的例子是多梅尼科·斯卡拉蒂，一个迷人的作曲家，充满机智、创意、奇思妙想。没有他，我们很难为自己描绘出一幅率真漫烂、五光十色、妩媚、诙谐的18世纪图景——这个音乐的宝库，像镶有闪光宝石的戒指。但他的创意有限，种类不多；对于他的550首奏鸣曲，我们只要知道其中30首也就够了，正如只需要看阿班尼的三幅画就足以。科雷利也是如此。他是个专门领域的作曲家，虽然他在整个世纪都有巨大的国际影响。他只创立了一个虽然有教养，高贵，但却很狭小的世界。他的前辈贾科莫·卡里西米从未写过一部器乐作品，同样是大师之一。库普兰和拉
143 莫也是如此。库普兰称为"大库普兰"，名副其实。拉莫是一流的风格大师，无论他写钢琴作品，还是管弦乐舞曲，还是歌剧。但是，如果我们看不到完美风格后面关于伟大的人文内容，如果在一个传统的框架之内，我们看不到生动的神情，无论这个框架是多么精致多么妩媚，风格的精巧并不足以达到伟大。普塞尔伟大，虽然他的风格不够精致。拉莫的崇拜者德彪西，在某种意义上也是伟大的。他的风格化和独创性，都不对他的"准伟大性"构成妨碍。

的确，柏辽兹在所有的音乐领域中，都留有自己的脚印。他因此也许可以认为是"广泛"的，但是，由于他音乐中描绘性因素的支配性，以及他的作品中对色彩的强调，他是那些最不全面的音乐家之一。一个并不特别倾向于和声思维的音乐家，也可能非常伟大，只要他能以自己的眼光来构建自己的音乐世界。瓦格纳以最杰出的方式表现了这点。他不是个天生的音乐工匠，他只是"利用"音乐，将音乐作为能激动人心的最有力的手段和效果，为他的目的服务。和所有浪漫主义音乐家一
144 样，他特别强调和声与色彩，旋律和节奏元素在他那里发展并不强烈，只是第二位的。相比之下，音乐语言的这三个基本元素，在巴赫和莫扎特那里达到完美的平衡，无论他们是多么突出地强调，或多么大胆地使用这三者中任何一个。在和声上，莫扎特是比贝多芬更有创意的开拓者，这点已经是老生常谈，而贝多芬的语言在节奏上达到顶峰。贝多芬

是个严于律己的人，在和声上从不越过这个界限：将和声当作奢侈品，或为和声而和声。

作曲家在单方面突出的有害性，到了19世纪末才突显出来。有个名叫马克斯·里格的德国作曲家，将和声和转调的弊病拔高到了极端的比例，将节奏完全削弱，使其变得完全没有形态。很难说他这个人伟大，虽然在德国有人这样说，现在还有人这样看，将来还会有人这样看。德彪西就是因为过分雕琢和声的形态，刚刚站在伟大的边缘上。另一 145
方面，比才是一个更小的尺度上的例子。他是最幸运和最讨人喜欢的、有完美平衡感的天才。和声、节奏和旋律（包括一些有想象力的复调的精彩闪光）在他那里平等发展，并融合一体（我们现在的不幸，就是我们将在本书后半部分要谈的"现代"音乐，就有这样特别的征兆：音乐的元素好像已经分裂，逃进了很远的角落，以科学术语表达，就是音乐的元素已经如化学元素被"离析"的方式相互孤立）。但是，水只能由氧气与氢气以 H_2O 化合生成。

6

曾几何时，独创性被认为是伟大性的条件之一。一个早期的例子，是在18世纪后半期的德国诗歌中。那时，这个国家到处是"有独创性的天才"，青年诗人借助于莎士比亚和卢梭打破了所有传统的艺术规则。歌德作为这样一个有独创性的天才，创作了《贝丽恒之葛慈》和《少 146
年维特之烦恼》，开始他的艺术生涯。但他并没有以独创天才而终，而是成为语言艺术的智慧大师。他的成熟作品，反映出世界文学的经验和影响。那些作品的古典主义风格，激发了对新的"浪漫派"的微笑和委婉的批评。莎士比亚同样如此，他以《泰特斯·安德洛尼克斯》开始，以《暴风雨》终结。

音乐中没有与莎士比亚和歌德的情况相似的人物，除非舒曼可以被看作一个。舒曼在他年青的独创性的溪流中，启动他的航船，驶往宽阔的海岸，在他的后期，驶入交响音乐和合唱音乐的领域。如果

想想他心中的三个灵魂，火热的佛罗伦斯坦，内向亲密的艾斯匹乌斯，和有思想的拉罗，我们就可以看到，佛罗伦斯坦在自发的燃烧室中消耗太快，拉罗在智慧和才华上都有不足，而艾斯匹乌斯的内向又常变成单纯的多愁善感。当然，每个大师都有一个不断清晰的过程，这个过程将他的晚期和早期的创作区别开来，而且这个过程与独创
147 性无关。“中期”的威尔第，即写《阿依达》时候的威尔第，不再展示《游吟诗人》中那样具有爆炸力的旋律。而写作《奥塞罗》和《法尔斯塔夫》的威尔第，不再有《阿依达》中那样强烈的感官丰富性。这时候，他的旋律线更细更淡。更多或更少的自觉意识——是区别“天真的”与“有智性的”的音乐家的一个方法——也与独创性毫无关系。有独创性的音乐家，并非是更“天真”的那个。音乐中没有“天真的创造”这样的事情。在其他艺术中是否存在，是个可以争论的问题。最有意思的是，有关“音乐灵感”（类似于“神启”）的最普遍的信念尤其受到了“浪漫主义”艺术家们的推崇，他们声称是某位创教者的隔代传人，这些“被选定的传人”，从更高权力处接受真理的启示作为礼物，就如摩西接受《摩西五经》，穆罕默德接受《古兰经》一般。众所周知，这些是否真的具有启示性，还受到广泛争议。

创造过程是意识与潜意识、雄性和雌性、阴暗和启迪的混合，这点很容易以艺术家自己的经验来理解，但实际上无法分析。如果将舒伯
148 特看成最朴实的音乐家之一，如果将《未完成交响曲》第一乐章的第二主题看作是一个特别朴实的、“天籁”的灵感，那么，更仔细的分析会揭示，这个连德勒舞曲主题的新颖和纯朴，并非一个突然的幻想，而也许是引入一部交响作品的非常有意识的行为。相应地，这个主题的交响式发展和使用，是一个深思熟虑的过程。舒伯特在这里做了海顿在五六十年前做过的事：他将一个“混杂的”元素（某种通俗的音调，来自上奥地利或下奥地利）引入了器乐，成为某种原始的、未风格化的东西。对这样的创新，德国北方的评论家在海顿那里找到毛病，认为他制作了某种没有价值的东西，有些评论家至今仍然持这样的看法。以为海顿不知道自己在做什么是很幼稚的。海顿在一部作品手稿上，一个对位

经过句的边上写道:“这是为真有学识的耳朵听的。”海顿的独创性在于他艺术的智性,还在于他的勇气。

有人认为,如果考虑到多梅尼科·斯卡拉蒂、约翰·菲尔德、爱德华·格里格身上都有独创性但均不伟大,独创性也就因此而贬值了。149
如果这样想的话,独创性的价值就完全失去了。巴赫没有独创性。他是一个伟大的模仿者和借用者。不然的话,就不会有如此之多关于他的作品的真伪性的争论。莫扎特没有独创性,他是一个伟大的“学习者”,一个约翰·克里斯蒂安·巴赫的学生,米切尔和约瑟夫·海顿的学生,米斯利维泽克和其他意大利大师的学生。简言之,他是一个伟大的混合者。贝多芬的独创性是一种高调的气质,伴随时光的流转,贝多芬的“独创性”(来自于高端精神的启示)进入了愈发忽略周遭世界与受众反应的境地,对于世人的反应,“凡俗世界的”贝多芬(越到后来)只是率真地表示遗憾。

独创性,或者说初看貌似的独创性,与伟大无关。这点上,瓦格纳是最方便的例子。瓦格纳完全是随着他的创作的进步而变得有独创性的。一个人确实是可以“变得”伟大的,每个伟大的大师,如果不满足于仅仅是发挥自己的特长,即他个人特别的“标记”,就会变得有独创性。说来很荒唐,瓦格纳作为一个纯音乐家的遗产少得很。如果分析他的作品第 1 号《降 B 大调钢琴奏鸣曲》,就会对这部作品完全缺乏创意和悟性感到脸红。经历了长时间,直到歌剧《罗恩格林》之后,作为音乐家 150
的瓦格纳,才沿着韦伯和马施内、埃罗尔德和迈耶贝尔,甚至罗西尼和贝利尼走过的路,以戏剧家的瓦格纳赶上来。音乐家瓦格纳的内在发展,以他自己的积累,超越自身,是最难于理解和美妙的过程之一。这个过程,导致了一个多么不可模仿、但却被广泛模仿的个人风格的成型!激发瓦格纳内在发展的,是他对力量的着了魔般的意志,他要求在音乐上最强烈的效果——音乐作为(如托马斯曼所说)“对感官冲击的聚集物”中最有力的成分。瓦格纳认为这样的冲击力对征服他的听众是必不可少的。这其中最关键的东西是瓦格纳巨大的智力素质(intel-

lectuality)。权力意志(the will to power)与智力素质这两者集合在一起，构成了无意识—显意识，产生了音乐史上的高峰和转折点:《特里斯坦和伊索尔德》。瓦格纳的独创性不断增强，直到他创作生涯的结束。《帕西法尔》是他最有独创性、最个人的作品，尽管(或者说也正因为如
151 此)这部作品是前面谈到过的天主教因素的混合物。很不幸古斯塔夫·马勒认为《帕西法尔》不是瓦格纳的作品，而是瓦格纳式的作品。没有比这个看法更谬误的了。如果真有这样的东西，或许更可能是存在于《众神的黄昏》这部作品中，这部作品的某些段落纯属动机的智性组合，而在《帕西法尔》这部最有艺术远见和灵性的作品中，却找不到此类段落:在这部作品中，最纤柔的和声都有隐喻、最微小的音程都在诉说。瓦格纳以最小的付出，达到了最大的精神上的效果。尼采对瓦格纳爱恨交织，对此有完美的表述。出于对自己感情和最深的欲望的否定，他特别痛恨那种“舞台献礼戏剧节”。他说:

> 《帕西法尔》是在诱惑中的天才的突然发力的一击，它永远在诱惑的艺术中名列前茅……我羡慕这部作品，我真该自己创作了它。但是，虽然我没有创作它，我理解它。瓦格纳在最后的阶段，最有灵感。深思熟虑、美、精神病态的组合达到了那种高度，以致他所有之前的作品都相形见绌……

瓦格纳不是以纯音乐家开始艺术创作，而且他为过量的天赋所羁
152 绊。一个伟大的艺术家，特别是一个如瓦格纳这样的艺术家，是能够获得独创性的。瓦格纳就是如此。

一个人起初可以没有独创性，最后却具备了独创性，对此瓦格纳是最无可辩驳的例证。另一个例证是莫扎特。很显然，我们不介意年代顺序，在瓦格纳之后谈莫扎特。莫扎特在旅行中度过儿童时代，他的独创性是如何开始的呢？一个神童所能做的，就是模仿他触目所及的典范，这种模仿或机智或带有欺骗的成分。作曲的神童总是模仿最近的模型，不然的话，他们就不会是聪明人了。莫扎特模仿的对象最全面彻

底，人们可以连续地列出他每一周的最新模仿对象。事实上，两位有实
力的莫扎特研究者，维才瓦和圣福瓦已经这样做过。几十年来，一部由
阿贝尔创作的交响曲，被看成真正的莫扎特作品流传下来。即使在今
天，当听到约翰·克里斯蒂安·巴赫的一首咏叹调或钢琴奏鸣曲时，也
会因其酷似“雏形莫扎特”而让我们眼睛一亮，我们很难将其与真正由
青年莫扎特所写的东西区别开来。但到了他 25 岁的时候，莫扎特已经
完全学完了。他吸收了海顿和巴赫，开始讲自己的语言——一种对他
的同时代人不太容易理解的语言。对我们现在的人来说，很难明白它 153
有多么不同，我们只喜欢将莫扎特看成帕伊谢洛、或者马丁—索莱尔、
或者萨列里的一个竞争对手。但从他的同时代人对他的作品的反应，
我们意识到，他已经变得多么有独创性。莫扎特的独创性与海顿的不
同。海顿以他的清新、风趣和对自己乐思的随意率性，给他那个时代的
人以惊喜、乐趣、陶醉。莫扎特似乎从不想跨过传统的边界。他想遵
守，而不是违反传统的定律。同时，他的严肃、他的亲切（不再是罗可可
式的亲切）、他的组合的艺术性，都不断地违反 18 世纪音乐的精神。只
有这样，我们才能解释他的三部意大利喜歌剧有过的失败。只有《后宫
诱逃》，或许还有《魔笛》成功了。那也是为什么莫扎特的钢琴协奏曲，
除了以 C 小调（K. 491）和 C 大调（K. 467）所分别代表的“悲怆”型和军
乐型的外，没有成为莫扎特的后来者们模仿的对象的真正缘由。我们
很熟悉他的一些同时代人（比如奥地利皇帝约瑟夫二世）对他的音乐所
表达的很奇怪的论调。约瑟夫二世是他那个时代水平一般的音乐爱好
者。符尔滕堡的宫廷音乐家舒奥尔的评论保存在他的《关于音乐趣味 154
的通信》（1809）中。他说莫扎特的作品中，既有好东西，也有平庸的，很
糟糕的，非常糟糕的东西，根本不值得他的崇拜者们大惊小怪。舒奥尔
认为，莫扎特的多产如“洪水泛滥，摧毁了一切，将泥土与庄稼、石头、树
木和水都搅浑在一起”。莫扎特著名的《海顿四重奏》从意大利被退回
给出版商阿塔利亚，并附有说明，指出印刷中有很多错误。而这些所谓
的错误只不过是一些意大利人听来不习惯的声部进行。当然，最终成
功是来到了。莫扎特“最终被认可的”独创性，似乎成为了标准，成为了

具有他那个时代的特性的风格。

7

伟大性的一个重要特征是一个大师创作生涯的完美，他全部作品的完整性。这又以某种神秘的方式，与他所注定活到的年龄相关。真是很神秘。我很清楚，我的这个想法与神秘性关联密切，我不想要任何
155 人跟随我的论调走得太远。另一方面，确实也有某种普遍的感觉，不然的话，与一个天才的早逝而相关的早熟，这种说法就会没有根基。德文中有个描述这个现象的词：Frühvollendung，它结合“早熟”与“早成”的意思。这是一个创造性生命的完美周期，就如一种早开花、早成熟的植物的果实。将一个过早终止了的创作生涯，看成完美完全的，真的未必符合事实。同样，因为我们不完美的眼力，不容许我们以别的方式去理解历史，那我们就再次“赋予无意义的东西以意义”。这样想来，那么这些都是巧合了：海顿长寿到写出《伦敦交响曲》和《创世记》，瓦格纳正好活到写出《帕西法尔》，威尔第活到写出《法尔斯塔夫》。以同样的逻辑，普塞尔和莫扎特在 36 岁死去，肖邦 39 岁，舒伯特 31 岁，是大自然的残酷无情。但自然界的残酷无情并不妨碍他们——甚至于那些地位稍逊的创作者们——在文化界里步入“伟大”的领地。佩尔戈莱西死于 26 岁，正好完成了他注定的工作定量：防止了 18 世纪在“前古典”风格中的石化，并且打开了音乐的新视野，即引入了“喜剧丑角性的”（buffonesque）的旋律线。胡戈·沃尔夫（37 岁死于精神病）谱写的米开朗
156 基罗歌曲是最后的自我肯定，是临终的告别——它无论在艺术上还是肉体上都具有“完成”（completion）的意味。似乎一个有创造力的艺术家，具有超人的洞察力，能感知他的精神时钟在走向终结，他自己调节这个时钟，虽然这时钟是由一个更高级的时钟主人所创造。英年早逝的伟人，对自己还剩下的生命期限有预感。莫扎特和舒伯特是两个最明显的例子，他们以极度加速的创造步伐，过度生产。他们两人好像都知道，他们没有多少时间了，不能不慌不忙地创作。海顿直到 27 岁，才

写出他最初的几部弦乐四重奏，而且这些四重奏或嬉游曲，距离我们今天所了解的海顿四重奏，还有多远啊！莫扎特在 27 岁时，已经完成了《后宫诱逃》。贝多芬虽然有非凡的天赋，但也进行了长期准备，到 25 157
岁时才完成了他的第一钢琴协奏曲。在这个年龄，舒伯特已经完成了声乐套曲《美丽的磨坊女》（当然，我们没有将舒伯特与贝多芬在交响音乐这个方面进行比较。在这个方面，舒伯特托贝多芬的福，起步很早。但在艺术歌曲方面，舒伯特是个先驱）。在我们看来，《魔笛》好像是出自一个老人之手，舒伯特的《冬之旅》，以及合编《天鹅之歌》名下的那些歌曲——这个曲集的名称令人不快，但同时也的确显示了我们所指的神秘的预感。奥地利诗人佛兰茨·格里尔帕尔策朗读了舒伯特的悼词，为舒伯特的墓碑写了悼文。他并不认为，由于舒伯特的死，一个巨大的艺术生产过程终结了，也完成了自己的周期。“这里埋葬了富饶的音乐宝藏和更大的希望”。从经验上来讲，这是对的。但只是从经验上来讲。也许，舒伯特挑战了命运。在他最后生病之前不久，他吐露了想跟西蒙·赛赫特（Simon Sechter）勤奋地学习对位法的意愿。多年 158
后，安东·布鲁克纳实现了同样的愿望。《C 大调弦乐五重奏》、《未完成交响曲》、《C 大调交响曲》、《A 小调弦乐四重奏》和《D 小调弦乐四重奏》这些杰作，不会因为在“对位法”方面更多的经验而增强，说不定会因之而失去某些东西。

罗伯特·舒曼与格里尔帕策的看法不同。他不认为舒伯特没有完成自己的创造生涯。他在分析舒伯特最后的那些作品时说，苦思冥想舒伯特还会写出什么样的作品是徒劳的。“他已经写够了，”他说，“赞美吧，他已经倾尽全力，完美无缺了。”歌德活到 83 岁，以完成他伟大的诗剧《浮士德》。对一个伟人的一生的注定命运，他曾经表达了更著名和更极端的观点。在一篇关于约阿西姆·温克尔曼这个为德国人“发现”了古代艺术的伟人的文章中，他似乎将温克尔曼从罗马的回归，看成是对命运的挑战：

> 他已经全心全意地专注于意大利生活，觉得所有东西都不可

159 承受。如果他早年通过太若尔的山峦、岩石遍地的地区进入意大利的旅行，激发了他的兴趣，甚至使他快乐，那么他觉得，回到他的祖国的旅途，就好像被拖着穿过西米里门，充满恐惧，为旅途可能不再继续而担惊受怕。

温克尔曼在踹斯特被一个他因阴暗情欲而接触的男孩谋杀。这是歌德最伟大的散文杰作之一。歌德是如何讲述这个暴力和毫无意义的终结的呢？

当他在他渴望的幸福顶峰踌躇时，他被带离开了这个世界。他从人类生存的最高峰升起，进入天堂，他在瞬间的惊恐和片刻的疼痛中离去。我们可以为此认为他是幸福的。年龄的折磨，思维力的消退，他都没有经历。温克尔曼的早逝也让我们受益。他的精神从远处飘来，在我们身上唤起继续他以如此的爱和热情所开始的事业的最强烈欲望。我们因他的精神力量而变得更有力。

160 歌德对拉斐尔和开普勒的早逝表达自己看法的方式，更令人瞩目。1813 年 1 月 25 日，他在谈到诗人维兰德在 80 高龄去世时说：

他美丽的精神天赋，没有减少而是增大了。[……]再仔细想想这个情景：拉斐尔只是在 30 多，开普勒刚刚跨入 40——两人就让自己的生命突然结束了……

这样说来，拉斐尔的早逝对歌德来说，几乎等同于自杀。当一个伟人的使命已经完成的时候，死亡这个行动，可以说是由更高的力量所支配的。正如雄蜂在与蜂后交配之后，一定要死。很清楚，歌德没有受普通人类的怜悯之情的影响，他也没有责备生平上的巧合。要是记得开普勒死时候的贫困，这样说到他的死，似乎尤其残忍。伟大性受制于某种特别的规律，受制于某种特别的如生命线一般的事件逻辑。

似乎巧合的是，伟大的人物几乎总是处于由疾病、情感和精神的骚动所引起的特别的困境之中。巴赫和海顿直到老年，可能都很健康，虽然一个眼睛瞎了，一个因过度劳累成了老糊涂。不过，我们对此的了解 161
并不很周全，特别是关于巴赫的情况。但我们的确知道，亨德尔曾神经失常，他以一种暴烈的手段治疗征服了它。我们了解许多贝多芬生病的传说。莫扎特从孩提时代起，就多次接近死亡之门，他在后来的年月中，成为共济会成员，对此非常熟悉。舒伯特在死前 5 年，经历了人生危机，没有这场危机，《冬之旅》是不会创造出来的。瓦格纳的危机是他的神经系统问题所致。在他的一生中，这个问题间歇性地发作，每次发作都剧烈影响他的整个身心。在他们活着的时候，命运屈从他们，伟人们经历几乎难以承受的痛苦，这包括病理性的经验，即那些我们惯于笼统地归结为“爱情”的经验，也正如我们所知道的，这种经验是特别对艺术创造有助的东西，对于某些大师如瓦格纳，这种经验甚至延续到老年。老年本身对音乐家并不意味创造力的减低。有时听到这样的说法，一个人必须在 30 岁时，播下所有能在以后生长发展的艺术细胞，过 162
了这个年龄，就不可能有新“想法”（或灵感）。这也许是对的。但像绘画和音乐这些与技术密切相关的艺术，常常需要那些细胞的长期发展，才会得心应手。独创性和大师般的精通几乎是不可调和的。这两者的共同显现，是可遇不可求的。像歌德以《贝丽恒之葛慈》和拜伦《哈罗尔德》这样成熟的作品为处女作的情况，是很难在音乐中找到的。舒曼不是这样，虽然他以作品第 1 号到第 9 号《狂欢节》一路凯旋，达到他创作的一个顶峰。肖邦也不是这样。每个长寿的大师都要转变，要脱皮的奇迹循环发生。哪幅提香的画的艺术价值更高？是意大利罗马的波格斯别墅（Villa Borghese）里那幅《神圣与世俗之爱》，还是德国慕尼黑旧绘画陈列馆（Munich Pinakothek）中的《光荣的受难》？哪幅伦勃朗的作品如此，是 1632 年的《蒂尔普医生的解剖课》，还是他的最后的自画像之一？威尔第的创作顶峰，是在《弄臣》那个阶段的那些轰动的歌剧（威尔第在某些方面从未超越）？是《阿依达》和《安魂曲》？还是《法尔 163
斯塔夫》？人们也许会对此大声争论不停，但他们永远不会达到一致。

创意和技法的比例，在三个阶段都不相同，但站在背后的都是威尔第，不同的只是年青的、中年的、老年的威尔第。瓦格纳从未超越过自己“作为完全有效的音乐构思”的《特里斯坦和伊索尔德》，但作为一部艺术作品，它又仅仅是瓦格纳后来在《帕西法尔》中所完成的承诺。贝多芬从未超越《英雄交响曲》和《F 大调弦乐四重奏》作品 59 之一，但他的后期四重奏，是他给人类最有价值和最神圣的遗产。

8

伟大性意味着构建一个内心世界，并且将这个内心世界与人类的实体世界进行交流。这两者一起，相互依存，不可分开。如果最强烈的情感和最生动的想象没有显现出来，那它们对人类毫无价值。如果最伟大的创造性才能不能提供可以形成一个宇宙的创造力量，那它就一钱不值。

164 没有限制和压力，即反作用力，宇宙就不存在。没有挣扎，没有用力和阻碍，内心世界就不会存在。有快乐的和不幸的伟人，就如艺术中有快乐的和不幸的年代（我将在本书历史性的部分，谈论这个话题）。我所指的并不是主宰艺术家生活的外在命运——这命运可能引出一条多少有些宜人的生活轨迹，也可能导致一条多少有些悲剧的人生路线。在一定意义上说，每个伟大的艺术家都是幸福的。他知道创造和成功的快乐，没有任何其他的快乐可以与这样的快乐相比。舒伯特这个世界上最贫困的人，一定常常体会到这样的快乐！同时，每个伟大的艺术家又是不快乐的。他感到了内心对“此世”（the world）的抵触，洞察了这个世界在“心灵感应”方面的无能与迟钝。歌德活到 83 岁，他的一生从不缺少中产阶级的舒适。他是说过：

> 迄今为止，这个人有过很多快乐，快乐从四面八方流入他的生活。

但在他生命的终结，他坦白说，他可以用一只手的指头，来计算他一生快乐的时光。

但是，这种不快乐与那个巨大的“反作用力”没有关系。那个“反作 165
用力”，就是在很多伟大的大师们的宇宙中都能找到的邪恶精神，即魔鬼。它就如梅菲斯托，“怀着恶意，但总创造美好”。我们对产生伟大作品的冲动，知之甚少。但我们也许可以区别，一件作品是由完全发自内心的冲动流淌而成，还是出于需要、在以艺术工具调节和修补散落的内心世界中产生。在视觉艺术中的例子和反例是拉斐尔和米开朗基罗。如果拉斐尔的例子不合适，那米开朗基罗无论如何是个“愤世嫉俗者”，他最有力量的作品，是在最黯淡的心情之下构思的。当他夸张的时候，当他“奇异怪诞”(baroque)的时候，他的夸张和奇异怪诞，从来都不是因为欢乐。

在这方面，伟大的音乐家们又怎样呢？似乎很清楚，在19世纪和20世纪，更多的是“愤世嫉俗者”，而在更早的几个世纪，更多的是“快乐的”音乐家。不过，要小心，这只是似乎如此。亨德尔怎样？他的力量，他的纪念碑式气派，他的宁静，或者如背叛他的人所说的，他的空洞 166
和肤浅，只说他的这些特质是太简单化了。亨德尔其实是最隐秘的人之一。无论是与他当面接触还是在与他的通信中，他都没有让任何人进入他的内心世界。如果我们将他在伦敦的同时代人对他的报导，与他们或许应该已经报导的，和他们对100个不那么重要的人实际报导过的东西相比，就会发现，对他的那些报导，都是些最外在的东西：关于他举止粗俗、暴戾、暴食的轶事，然后就是关于他最后几年眼瞎的耸人听闻的故事。这些就是对他这样一位处于公共生活中心的人物的所有的报导，而且还是在那个以公开报导他人的私人生活，因毫无羞耻感而臭名昭著的时代和地方。对如此一个不同凡响的人物，一个尽管如此具有活力，但在其生活中女性却不产生任何作用的人物，真没有什么神秘的东西？亨德尔是因为需要最纯洁、最清晰和最纯化的形式，对自然力量和传统美感进行最典型的和最非个人的表达，成为他那个时代最伟大的意大利作曲家之一的吗？

如果我们总是将艺术看成“时代精神的表达”，我们就完全误解了艺术，特别是音乐。有时，艺术的确是这样，但不总是这样。比如说，16
167 世纪是罗马被洗劫的世纪，是圣巴托罗缪之夜大屠杀（St. Bartholomew's Night）的世纪，是一个接一个无休无止的战乱和流行病的世纪，这个世纪中，教会分裂导致的流血和灾难与20世纪民族主义和种族狂热所导致的流血和灾难同样深重，这个世纪的音乐是“时代精神的表达”吗？事实上，音乐是这个时代精神的反面的表达。在16世纪，音乐不是激动人心的，而是镇静的：是来自天堂的礼物，它升华人的灵魂，荡涤、安慰、抚平人的心灵。19世纪的音乐，不也是那个时代精神的对立面的表达吗？瓦格纳的音乐无疑是如此。他的艺术让普通人激动狂喜，以英雄传奇的场景，充分展示现代人心理上的冲突。《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》、《帕西法尔》是对19世纪的证实吗？相反，难道它们不是对那个世纪潮流的不合时宜的否定吗？或更确切地讲，这些充满矛盾的、既是英雄般的又是私密性的、处于两个极端的乐剧，不是与整个浪漫主义一样吗？浪漫主义是现实的重构，同时也是对
168 现实的远离。瓦格纳的《帕西法尔》是这种双向性的最好例子。它远离感官性，但以最深层的根基隐藏在情欲之中的音乐来表现。它是在歌剧院布道禁欲主义的理想！圣佛兰西斯的说教，展示在19世纪迟到的、厌倦了的、工业化的、阅读报刊的公民面前！代替宗教的艺术！19世纪前，没有这样的东西存在：如此探索灵魂的、如此情感上的冲突，过去的几个世纪是根本不懂得的。但它们懂得艺术作为生活的药物、作为更纯洁更高尚的感情世界的形象。所以，过去许多时代，许多大师的艺术作品，是因为他们内心的欲望，要创造一个与世俗生活相反的形象，一种校正剂。

巴赫是最伟大、最不为人理解的音乐家。他好像站在他自己的时代之外和之上，因此他的内心世界并不需要调节来适应任何东西。当他以音乐来表达自己时，他似乎不是他自己，不是寇滕宫廷的乐长，不是莱比锡教堂的合唱指挥，而是音乐本身。他是个艺术工匠。据说，他每周写作和演奏他的教堂康塔塔，就如一个木匠制做一把椅子，或是一

个金匠制作一只酒杯。令人惊奇的是，他干得不差。要是他当时干得 169
差一点，他可能会在同时代人中得到更好的反响。但他的心魔迫使他做得尽可能好，不管有没有人能意识到和欣赏得了。巴赫这个人，在他的作品中完全消失，比莎士比亚在他的戏剧中的消失更甚。在这样的音乐中，没有争执，没有二元主义。

在莫扎特的音乐中，这两者（争执和二元主义）都有。这并非总能让人意识到，特别是从 1814 到 1880 年之间这个时期，就是门德尔松、舒曼、瓦格纳这个时期，奥托・杨所作的莫扎特传记大行其道的时期。那时将莫扎特看成纯粹和谐的化身，“音乐中光明和爱的天才”。这个短语出现在杨的书的第一页上，它的前言非常说明问题。它说莫扎特是——

> 没有将自己的情感过程暴露在他的艺术作品中，而是一个完全克服了所有的杂念和困扰之后，以全面的完美和纯净去激发美的人。

这是 19 世纪的观点，是站在瓦格纳时代的高处，回顾过去的看法。但无疑不是 18 世纪的观点，那时，莫扎特是个革新者，他的意大利同时
代人对他表示厌恶。尽管如此，甚至杨也承认，莫扎特作品的“纯净和 170
无瑕的美丽”，是一个发酵过程之后净化的结果，以及克服了“不纯和华而不实”之后，才能获得的完美的形式。不纯和华而不实？我们难道能够真诚而直截了当地说，这些特质，可以用来描述莫扎特的灵魂，如同它们可以用来描述某些现代“浪漫”作曲家一样？莫扎特的音乐都是真挚的，但其中有某种个人的东西在颤动，这就是人们所说的，悲痛的或恶魔式的东西。它没有帕伊谢洛、博凯里尼或奇马罗萨的音乐中的肤浅。在明亮闪烁的表面之下，溪流很深。舒伯特也有某种类似的想法，他曾经问道，“真的有快乐的音乐吗？我没有见过。”

也是舒伯特，这位创作了那部温暖人心、深沉感伤的被称为《未完成交响曲》的作曲家，还说过很不寻常的关于死亡的话。1825 年 7 月

25 日，在一封从斯特依尔给他的父亲和继母的信中，他想起了他的兄弟费迪南德：

171 ……他无疑会病 77 次，有 9 次会担心要死，似乎死亡是人最糟糕的事情。他要是再看看这些天赐的山丘和湖泊，该多好啊。它们在眼前的出现，像是威胁，要窒息和吞没我们！这样，他就不会如此留恋这个无足轻重的生命，而会将重返居住在大地母亲中的神秘队伍，重新生活，看成是巨大的幸福。

当他的老好人父母读到这些话的时候，一定瞪大了眼睛。舒伯特在严重的梅毒病折磨之中，谱写了那些缪勒诗的歌曲。据他的朋友斯帕恩的叙述，当他写《冬之旅》的时候——

他有时处于哀痛的心情，明显经受着疼痛。我问他身体有什么不适，他只回答说，你很快就会听到和理解。有一天，他对我说，今天到肖伯尔那里，我要给你们唱一套可怕的歌曲……这些歌曲比我过去的任何歌曲，更打动我……

一个人如果不能触及人性的边缘地带，就不可能企及伟大。当歌德拒绝舒伯特为他的诗所谱的歌曲的时候，可以推测，其缘由不仅是音
172 乐的丰沛干扰了诗歌的词，而且他感觉到了音乐中的“魔力”。歌德自己已经有太多这样有魔力的、深不可测的元素，不想再在音乐中受到更多的刺激。可以断定，他也觉得贝多芬也有太多这样的东西，当然，他对贝多芬的音乐了解很不充分。曾经流传甚广的、关于天才与疯子的关系的说法中，这一点很有道理：所有的伟人，当然包括所有伟大音乐家，触动的问题，是他们的才思不能理喻的；他们在峡谷的边缘上游荡，所以他们的快乐也处于黑暗的背景中；他们因为感觉和思维的不稳定，而在日常生活中付出惨重代价。舒伯特的《冬之旅》的“可怕”，属于另一个类型，是与他那个时代之前人们已经习以为常的歌曲、芭蕾和歌剧

不同的类型。在青年时代，舒伯特热爱并模仿过约翰·鲁道夫·楚姆斯迪格。他是个很敏感的音乐家，席勒和歌德都知道他。楚姆斯迪格最著名的作品，是一部准流行风格的“可怕”的芭蕾《莱诺尔》，根据G·A·毕尔格的小说改编。这篇小说是关于一个亵渎上帝的女佣人的故事，她死去的情人拐骗了她，但不是为了上婚床，而是为了通往地狱的旅行。这是一个形象生动可怕，好似柏辽兹的《浮士德的沉沦》那样的 173
法国浪漫主义音乐的德国变种。在伟大的创造者手中，情感的黑暗面以不同的方式表现。它是自发的，会在人们最不能想到的作品和段落中出现。

这样的黑暗面，与伟大音乐家们独特的易怒性有关。威廉·奥斯特瓦尔德强调过这个事实：在自然科学中，即使是一个非常小的发现，也取决于脑力的高度集中。他说：

> 一个发现者的脑力结构无论多么有利，他的努力都要趋于人力的极限边界，这是由科学研究工作的特性所确定的。

对一个在空白上创立一个世界，而不仅仅是模仿和跟着别人走的伟大音乐家，这个说法再合适不过了！如果按传统的四种气质说来研究伟大音乐家的类型，我们也会发现其中有这几类：胆汁质型（无疑不是粘液质）、多血质型和忧郁型。当然人的性格根本不能完全以这样简单任意设立的类型来区分，就如根本没有完全是男子气的男人，或完全女人气的女人，或是完全好或完全坏的人。但是，将格鲁克贴上胆汁质 174
型的标签，巴赫和瓦格纳贴上多血质型，肖邦忧郁型，可能是说得过去的。当然，我们即刻又意识到，这些粗略的类型，完全不足以描述一个真正伟大的性格。如果一个伟大人物不包括一个以上的性格特质，如果他不从消沉的阶段变化到振奋的阶段，如果他在生命过程中不经受几次转变，那这样的个性就不会是伟大的。

然而，所有伟大的音乐家在一点上是共同的。他们的敏感易怒，达到极致。好像可以说，正是巴赫夸张猛烈的暴躁脾气这点，让他作为一

个人，高高超脱于平庸市侩之上。如果舒伯特看上去不那么敏感易怒，那只是他绝望的处境不容许他那样，还有他的年青和贫穷。门德尔松就像神之宠儿，他的敏感易怒有他所有的同时代人为证，更不用说贝多芬、柏辽兹、瓦格纳、勃拉姆斯的众所周知的性格。我有一次在维也纳遇到一个曾经和勃拉姆斯在“红毛莨”(Red Hedgehog)小酒馆一起坐过的人。他谈起过去很出神，以确定无疑的口气说，“勃拉姆斯是个坏
175 蛋”。但是，所有这些并不意味着，一个人身上仅仅一层薄薄的面罩，就能够证明他是一个伟大的音乐家或伟大的指挥家。伟大人物的敏感易怒，是由于他们所献身的事业，以及完成这项事业的急切心情，在程度上达到了极致。

贝多芬是个征服了一个艺术家生命中那个黑暗和致命的东西的英雄。除去他的耳聋，他的浮肿病，他那不争气的侄子的累赘，贝多芬是个快乐的大师。那个很流行的说法，这位悲剧性的“下莱茵的泰坦”在他的《第五交响曲》中，“以他的拳头猛击命运之喉”，纯属杜撰。莫扎特远比他更悲观、更隐忍、更没有快乐。在贝多芬的作品中，那些完全因纯粹的高昂精神、纯粹的力量和纯粹的宁静而发展的作品，远远超过所有其他的。仅以几部杰作为例，在《第四交响曲》或《第八交响曲》，《降E大调钢琴三重奏》，《弦乐四重奏》作品59号之三中，没有一个黯淡的乐句。但是，贝多芬受到从他的酒鬼父亲那里遗传的品性的折磨，而且他自己也面对酗酒的危险，他需要以力量来“证明”自己，需要冲突来证
176 实自己的胜利。他有时和莫扎特一样深刻和黯淡，就如在称为“克鲁采”的那部奏鸣曲的第一乐章那样。但莫扎特的黯淡是隐藏的山湖中深深的寂静，而贝多芬则喜欢在湖水深处，搅动湖水，以表达自己内心的冲突。他创作中最体现他性格的，是那种他常常打断音乐思绪进行的狂暴，这种狂暴有时简直完全是一种残忍，是一种赤裸裸的姿态。尾声必须是主要调性的最有力的肯定，因而，尾声的开始被剧烈地前移，但仍然难以适应他的需要。比如，这样的姿态在《C小调小提琴奏鸣曲》(作品30之二)的慢乐章的尾声里，发生了两次，就如粗鲁地将一个石头，扔进这个乐章降A大调的天堂。另一个这样的姿态，是在作品

106号的钢琴奏鸣曲的谐谑曲的结尾处爆发的狂怒。这是非常难于把握处理的，因为在如此接近这个降B大调乐章的末尾处，这个B音的引入，阻碍了这个乐章进入被完全解决的状态。的确，贝多芬需要两个另外的极长的、极长气息的乐章。与这个心情之下的贝多芬相比，作为 177
“戏剧家”的瓦格纳，是个多么驯服的音乐家，多么地沉溺于平稳和轻柔过渡！

9

在19世纪这个浪漫主义和新浪漫主义时期，或无论将这些音乐发展的不同时期称为什么，它的“二元主义”不在于音乐家灵魂的构造，而在于音乐相对于生活本身的位置。音乐不再是生活的自然表达，伟大的音乐家们自己，就是这个不自然的缘由。当格鲁克提出，他的歌剧的听众应当超过在歌剧中所获得的单纯的快意，这样的也许可以称之为“道德的”要求的时候，这位“改革者”成了最早冒犯公众的人之一。而这样的事情从未发生在亨德尔身上，他的歌剧创作在服务男女主角方面登峰造极。而那些男女主角和阉人歌手才是面对公众、服务公众的。莫扎特对他的时代也是过分伟大了，但他的伟大却是隐藏着，他的时代很难注意到。贝多芬真正把握了自己的命运，他的一部分作品是完全为自己创作的，或是为一个想象的听众群体。他是如此伟大，有力量， 178
令人信服，以至于他为自己的作品创造了一个真正的听众群体——当然，并非没有阻力。那些有关《第九交响曲》和最后几部弦乐四重奏最初演出时的故事，还有这些作品当时所受到认可，表明了这点。但是，他的《庄严弥撒》是一个他经历失败的例子。这部作品是一个信仰的心灵，甚至是一个虔诚的天主教心灵的创造，但无论在教堂还是在音乐厅，都没有它的归属处。在莫扎特和海顿的时代，教堂音乐王国里，一切都还是井井有条：他们宁静而不冗长的弥撒，连祷歌，奉献经，都是“实用”的音乐，与南部德国天主教的（特别是上奥地利和下奥地利，还有上巴伐利亚地区）明亮而不庄严的巴洛克和洛可可式的教堂相辅相

成。至于新教，自巴赫的时代以来，它根本没有具备活力的音乐。在新教教堂中，音乐再也找不到真正的归属。天主教“凯基利恩派”的活动，以他们对“洛可可式”教堂音乐的抗争，以及他们向帕莱斯特里那和16世纪的回归，仅仅是证明，教堂和创造性音乐之间的统一已经瓦解。

179 直到18世纪末之前，音乐家如建筑家、雕塑家、画家一样，都是为社会团体服务。音乐家为社会团体作曲，满足他们的订购，几乎只为“场合”——无论日常生活的或特定的场合——而创作。在16世纪，没有一支牧歌不是为一个实际目的而作。在17世纪，没有一部歌剧不是为一个合约而作。然而，自贝多芬以来，音乐家们写歌剧和交响曲没有目的，也不知道什么时候他们的作品能得到演出。他们将自己看成艺术家，他们在自己与“现实世界”之间，产生了不合。他们很自然地认为，这之间有悲剧式的冲突，他们试着调停这个冲突，在这个大裂口上搭起桥梁。舒曼对此作过尝试，他从写作“自我中心的”、主观的钢琴作品，转变到创作歌曲、合唱音乐，直到清唱剧。瓦格纳走在他的时代之前一个世纪，他在将自己的个人风格，强化得更有个性，他在自己的每一部作品没有真正听到之前，是不会心安理得的。或者更确切地说，他将自己的作品提供给顽固不化的听众，然后强迫他们咽下去，很像柏辽
180 兹在巴黎的作为。但瓦格纳比柏辽兹更有力，更成功。柏辽兹从未完整地听过他的《特洛伊人》，常常为了自己极度夸张的总谱得到演出，不惜冒着风险和巨大的金钱损失。自贝多芬以来，几乎所有伟大的音乐家，都进行了与他们的时代之间的战争，但是，只有他们中的极少数，得到了他们那个时代或他们的民族的支持。但是这个话题属于本书有关历史的部分。

10

既然这一章是探讨伟人的片面性（也就是他们对其他人的伟大缺乏理解），如果没有可以叫作“同行中的音乐家”的一节，也不会完整，犹如一部希腊悲剧，没有萨梯尔们的滑稽表演（satyr-play）就不会结束一

样。这种片面性绝非局限于音乐家，也可以在诗人、画家、建筑家以及哲学家身上找到。在哲学家群体中，最引人注目的例子，也许是叔本华对黑格尔强烈的仇恨和残酷的漠视。叔本华完全有能力认识到黑格尔的价值，但好像没有能力公正对待他的对手，这真是令人不可思议。这 181
样的片面性，可能不是伟大性必不可少的条件，但却是非常普遍，可以看成不可避免的副产品。人们也许以为，没有一个音乐家，无论伟大与否，对巴赫这个人物会没有敬畏，灵感没有受到他的激发。但是，柏辽兹从来不放弃任何时机来嘲弄和轻视这个赋格的“史前”大师，他认为赋格是枯燥无味的和过时的艺术形式。在柴科夫斯基的《一个音乐家的回忆录》中，我们可以看到一句话，其深刻性可与（比如说）他的《第五交响曲》中《如歌的行板》或他很流行的那部钢琴协奏曲相比（在一个作曲家的文字叙说和音乐叙说之间，总是有定性的关联）。柴科夫斯基在谈及舒曼对年青的勃拉姆斯的全力支持时，这样说道：

> 伟大的艺术家难得具有完好的评论直觉。相反，他们以最大和最不可理喻的、对艺术同行的宽容，来区别他们自己之间的不同。

然后他立即列举了这样“宽容”的一个美丽的例子，是关于他的同时代人和艺术同行勃拉姆斯的。他这样写道：

> 时间已经表明，[……]勃拉姆斯没有证明舒曼和德国音乐界 182
> 对他的信心。勃拉姆斯只是德国学派已经造就的、为数不少的作曲家之一。他写得流畅，有技巧，风格纯正，但没有自己独立的创造性痕迹。他在古典主题无尽的变奏中丧失了自己。

不，伟大的音乐家既不是宽容的，也不是没有批判力的，或更好地说，既不是宽容的，也不是对自己的同行的弱点缺少锐利的眼光。柴科夫斯基的判断不是孤立的，而是很典型的。人们可以将他的话反过来说，如同对很多谚语，反过来说其实更准确、更真实、更有意义（虽然有

时是残酷的）。这样，他的话就变成：伟大的艺术家以最大和常常又是最不可理喻的、对他们的艺术同行的漠视，以无可比拟的苛刻的片面性和缺乏理解，来区别他们自己之间的不同。这不是说，伟大的音乐家特别恶毒，是思想狭隘的人。相反，没有才智和一点仁慈的心肠，一个人不可能很伟大。甚至瓦格纳在对待狗和鹦鹉这些动物上，也有仁慈的
183 心肠。要揭开这个迷，看看几个例子大概会有帮助。

就以巴赫和亨德尔的例子开始。巴赫对亨德尔推崇备至，提出和亨德尔见面。而亨德尔觉得这个提议根本不值得回复。在这个方面，巴赫因为能完全欣赏亨德尔的伟大而更伟大，尽管亨德尔的伟大对他来说，非常陌生。但是，是什么东西激发了亨德尔的态度呢？缺乏理解还是认识得太深刻？如果可以将巴赫的同时代人和批判者约翰·阿道夫·沙依贝看成一个作曲家，那可以认为，他对巴赫的概括和评价，是与一个伟大音乐家"相配的"。根据他的说法，巴赫的音乐混乱，华而不实，"像个令人厌烦的劣等诗人的文字"，而且"费力不讨好，因为有违常识"。也许，沙依贝毕竟更多是个批评家，而不是个有创造力的音乐家，他公开撤回了他这样公开地表达的对巴赫的评判。他的撤回是一份少有的忏悔、自我征服和道义补救的记录，而且它在形式上同样具有风度。难怪莱辛对沙依贝的为人评价很高。

184 让我们再次来回忆亨德尔对格鲁克的众所周知的评论。他说，格鲁克的对位法知识，与自己（亨德尔）的一位名叫瓦尔兹的厨师不分上下。亨德尔完全正确。但是，如果格鲁克有更多的对位知识的话，他能实现自己的成就——歌剧的改革吗？一个天才变自己的缺陷为他最大的优势，这有什么不对吗？亨德尔的对位和华丽的旋律创意，对他的歌剧又有多少助益呢？我们也来听听海顿的说法，他欣赏莫扎特并说过一些最美妙和最令人心动的话，但草率地将萨马丁尼（据称是他的原型）描绘成一个"粗制滥造的作者"。但萨马丁尼绝对不是一个"粗制滥造的作曲家"，还有他曾说贝多芬是"粗壮的蒙古人"（Grand Mogul）①，

---

① 海顿认为贝多芬性情鲁莽，所以称他为粗壮的蒙古人。——编注

并且承认他不理解贝多芬的《莱奥诺拉序曲》的任何一个音符……对莫扎特，我们还是保持沉默为好。他自己的信中，满是对他同时代的作曲家同行无情和不公正的看法，而在他的家人中间，尖酸刻薄的话更是不绝。他好像在最后甚至对海顿也有不友善的言辞。

我们在前面一章里已经引用过舒伯特对韦伯的看法。这很像亨德 185
尔对格鲁克的情形。要是舒伯特能理解韦伯，他就不会创作他无结果的歌剧《萨拉曼卡的学生》，以及他的其他歌剧尝试，但同时也不会写出《未完成交响曲》、《D 小调弦乐四重奏》和《冬之旅》。斯波尔援引过那不勒斯音乐学院院长津加雷利关于莫扎特的话："他并非没有才能，他只是活的时间太短，没有来得及适当地发展。"斯波尔在这句名言的边上，画了个驴头。但斯波尔自己一生都没有搞明白贝多芬的后期弦乐四重奏，他还用记号标出罗西尼总谱上的和声"错误"。和声错误对《灰姑娘》、《意大利姑娘在阿尔及利亚》这样的杰作，有什么大不了的？根据门德尔松自己的说法，他在很小的时候，就能写作完美的对位。门德尔松最看不起柏辽兹，而后者最看不起巴赫和亨德尔，这不让人惊奇吗？

正如可以预料的，瓦格纳圈子和瓦格纳本人设置了最高和最厚的围墙。柏林宫廷歌剧院的指挥海因里希·多恩也是作曲家，也写有一
部有关"尼伯龙根"题材的歌剧。他在《特里斯坦和伊索尔德》在柏林首 186
演之后写道："……曾经被一个重要作曲家谱曲的最不幸的文字……"他将在第三幕开始那段最著名的英国管独奏，说成"肖姆双簧管上精神错乱的幻想，为关在疯人院里的英国管独奏员而作的、炫耀技巧的曲子……"多恩不是一个伟大的音乐家，但无论如何是个音乐家，而且是瓦格纳年青时代的朋友……瓦格纳自己对大多数他的同时代人所进行的恶毒攻击，特别是对勃拉姆斯的恶毒攻击，是众所周知的。不过，勃拉姆斯所说的关于瓦格纳的话，也是非常固执。勃拉姆斯认为，自己是"最佳的瓦格纳派"，并宣称，他自己具有比他那个时代的任何其他人都理解瓦格纳的能力。但是，正好这点不能使一个人成为"瓦格纳派"。瓦格纳不只是一个音乐家，所以不可能仅仅作为一个音乐家而为人完

全理解。

还记得勃拉姆斯说布鲁克纳“缺乏教养和精神病”的话吗？1895年，勃拉姆斯对一个朋友（格若依贝尔医生）滔滔不绝地谈论布鲁克纳：

> 他的一切都是制造的，一切都很造作，不自然。他的虔诚——
> 187 那是他的事情，与我无关。但他的这些弥撒作品让我恶心，我厌烦那些作品。他没有一丝音乐逻辑，不懂得有序的音乐结构。

大约在相同的时期，他对施佩赫特说：

> 对布鲁克纳，我们得使点诡计。他在一两年内就会死去被遗忘……你真认为，有人能理解这个弥撒中，这些交响式的蛇状怪物哪怕一点点？[……]布鲁克纳的作品不朽？或者甚至还有他的交响曲？笑话！

布鲁克纳自己无力自卫，他太驯服，太“无知”。作为补偿，这里引用胡戈·沃尔夫这位布鲁克纳崇拜者的话。他这样描述勃拉姆斯的最后一部交响曲：

> 的确，勃拉姆斯的创作，从未超过平庸之辈的水平。而支配了他的《E小调交响曲》的无意义、空洞和虚伪，在他的作品中是前所未有的。

现在，如果我们加上柴科夫斯基对《阿依达》的评价，那么这个伟人队列至少在表面看来可以结束了。他说：

> 188 我最近在翻阅印刷精美的《阿依达》的钢琴总谱时——带着可以料想的偏见，在受瓦格纳强烈影响的前奏曲的开始几个小节，我就惊奇地发现非同寻常的和声上的魅力以及旋律上的独创性，虽

> 然近乎做作。然后,我仔细地查看了整个总谱。我为审美上很随意的意大利听众对这位大师所施加的有害影响感到难过。威尔第主要是以他们作为听众创作歌剧的。要是在他创作的早期,在他的创作灵感还在自由流淌的时候,他就获得了他现在所展现的成熟的话,还有什么东西会不是威尔第的? 但很遗憾! 我在《阿依达》中看到了一种不详的旋律创意上的削弱……

威尔第自己是更宽容的,当然,这里是指老年的威尔第。他宽容,因为他是一个伟大的人,因为他在艺术上有自信,还也许是因为随年岁增加的超脱,哪怕是一点点。

所有这些并没有被看成是伟大音乐家都特别不公正或是缺乏判断力的证据。如果他们是这样的,那这就是他们为其伟大性所付出的代价。有创造力的人坐在鸟笼里,一心想着自己。他有犀利的眼光,但因 189
为靠得太近,看不明白。他总是(几乎总是)缺乏辨别力。他的判断力,无伦赞扬还是责备,不可忽视,时常有助于理解他所赞扬和评判的对象,也时常有助于理解他本人。客观性是不为一个创造者所容的。只有爱与恨和——只存在于完全卓越的情形中——孤独与包容。

11

虽然伟大人物都不缺乏异乎寻常的洞察力,但对于他们这种不能公正看待别人的问题,我们也许可以追寻到这个事实:伟大的艺术家少有教育才能,而且常常对教学反感。巴赫又是一个例外。对他来说,音乐是由一门以严格的和可以交流的规则确定的技艺来实践的艺术。他因而将这些规则传给他的儿子和学生,包括一个女婿。从他两个最有名的儿子,弗里德曼·巴赫和菲利普·埃马努埃尔·巴赫所展示的独立性,特别可以证实,他是一个好教师。另一方面,亨德尔也再次与巴赫相反,他有一个抄写员,但没有训练任何学生,既无年轻的职业音乐家,也没有可以想见能付他高学费的“女士们和先生们”。他根本不介 190

意那点钱。格鲁克又怎样呢？我们很清楚，有个叫卡尔·汉凯的默默无闻的音乐家，夸耀自己跟格鲁克上过课，但好像他们只是在这点上达成一致：他被容许进入格鲁克的房子，以便听格鲁克的侄女的表演，并偶尔得到一点指导，就如他偏爱的萨列里。在歌剧领域中，确有格鲁克崇拜者的后代，但没有格鲁克的学生。

莫扎特教课，钢琴课、作曲课，多少有些抵触，取决于学生的素质，但从来都不是带着愉快的心情。他的书信集中，最生动有趣的片断之一，是他对如何想让年轻的吉尼斯公爵夫人迟钝的脉搏跳动得更剧烈些的描述。但在他与更有天赋的学生诸如史蒂芬·斯托拉斯，托马斯·阿托沃德，约翰·胡梅尔的关系中，好像慈善心肠多过教课的乐趣。比如，保留下来的阿托沃德的练习本证实，与其他老师对他的严格
191 比较起来，还有与对他本人相比，莫扎特对学生大体上没有那么严格。从贝多芬对海顿的不满，我们可以得出后者不是个好老师，肯定要比阿尔布雷希茨贝格差得远。贝多芬自己也不是个好教师，他收学生，或被迫收学生——如鲁道夫大公，从他的学生和同胞费迪南德·里斯(Ferdinand Ries)的作品中，可以看到这点。里斯从贝多芬那里只学到了他不在意的即兴发挥的样子，而没有学到在较大型的形式上的约束，和在细节处理上的技艺。舒伯特又怎样呢？他死得太早，设想自己仍然是个学生，因而，他很少感到能够或愿意当个老师。

舒曼为学生建立了重要的规则，但他没有真正的学生。我们已经提到过，门德尔松是个糟糕的音乐学院院长。他和莫扎特一样“天就(finished)”和卓著，但缺少莫扎特的耐心和好心肠。肖邦是个钢琴教师，因为不得已而进入这个行当。1847 年 4 月 18 日，他在写给亲戚的信中说，“昨天我得上 7 次课，给那些很快要离开的人们上。”人们从这
192 些干冷的话中，看不到什么特别的。他那不可模仿的、而又被人模仿千百次的艺术，是无法教给任何人的。

瓦格纳是有一支弟子部队但没有学生的“主人”。不能想象他批改学生作业，就如不能想象威尔第做类似的事情一样。尽管如此，他的确以过来人的身份，给了他的学生、初出道的彪罗几个无价的指点。如果

彪罗具有更高的创作才华，以他的聪明绝顶，他也会采用这些招数。李斯特不是一个作曲老师，因为他在技法方面，没有什么东西可以传授。他在钢琴方面的教课活动，是出于这位“大师”的慷慨，并因此而被无耻滥用。没有人真正从钢琴家李斯特那里学到什么。上一代的人，想起那些夸耀是李斯特的学生的男女钢琴家们“有灵感的”、“富于变化”的演奏，心有余悸。勃拉姆斯的教学法（他唯一有名的学生是古斯塔夫·简内尔，后来成了马尔堡大学的音乐指导）包括指明古典和前古典时期音乐的伟大和价值。

一个伟人是非常不适合让自己靠近另一个人的存在和发展的，要
是另一个人本身也是一个有性格的人的话，就更不适合了。今天，在瓦 193
格纳和后瓦格纳时期的个人浪漫主义之后，教学重又变得可能，比如
说，作曲家欣德米特或克热内克。在最好的情况，教学也甚至变得愉
悦。但这是因为，教学又成为了一种客观的、总体上讲可以交流的工
艺，一种手法（比如说，十二音体系的使用），正如在16和17世纪一样。

第四章　伟大性的历史条件

195 有一个英雄，他除了在果实成熟时摇动果树，什么都不干。

你觉得这没有什么了不起？那先看看他摇动过的那颗树吧。

尼采，《飘泊者及其影子》，警句 347

1

197 伟大性在艺术发展的各个历史阶段都有可能。但有生命力的、“永恒的”伟大性则只有当一种异乎寻常的力量，也就是天才，正好遇到了艺术发展的恰当时机的时候，才有可能。这是雅各布·布克哈特所表达的思想，本书从他那里获得许多灵感。

总的说来，历史上有对艺术家来说幸运和不幸的时期，尤其是对伟大艺术家。“不朽的”艺术家似乎也在这个方面显示了他们的天分：生逢其时。在一个艺术发展的较为原始的阶段，是没有“不幸”的时期可言的。这样的时期只出现在那些“革命”之后。我们知道，这样的“革命”，在音乐中出现过几次，先是高潮，然后是衰退，接着，一个新的和痛
198 苦的上升一定开始。第一个这样的“革命”可以确定是在 1520 年左右。在这之前，也可以说有过几个不同的发展阶段，更平静与更骚动的艺术进步时期交替出现，但并非真正是对艺术发展不利的阶段。在那个早

期，没有真正出现过的，举例来说，是一个国家由于自豪和保守，固守自己的旧传统，直到被一种外国艺术征服，同时它还以让人头晕目眩的速度发展。科雷利和亨德尔时代的英国，就是属于这样的情况。是的，在中世纪有民族区别，但那只是一门普遍艺术的变形，在这个过程中，有些国家，比如法国、英国、勃艮地，作为领导者占据了整个前台。称之为“14 世纪佛罗伦萨艺术”（trecento），或“意大利前文艺复兴”的东西，其实并非文艺复兴，因为没有什么东西“再生”。它只是长在本质上是法国的、中世纪的艺术草丛中，一朵特别鲜艳和迷人的花朵。“前文艺复兴”是个尤其不愉快和让人误解的说法，因为 14 世纪的意大利艺术是余晖而不是黎明前的时期。15 世纪，当这个“前文艺复兴”阶段结束的时候，意大利诚心诚意地顺从于所谓的法国—勃艮地艺术音乐的输入， 199
以纪尧姆·迪费为最光辉的代表。意大利到了这个世纪末，才开始发展自己的近代艺术。

2

在中世纪，“艺术家”（如果这个指称适用的话）与时代从来就不是敌对的，我们将在后面对此谈论更多。“艺术家”是建筑家、雕塑家、画家、诗人和音乐家，懂得自己的行当，如果他对自己的行当非常熟练，他可能就会出名。艺术家们组织自己的行会是为艺术的目的，而不是如今这样纯粹是为了社交和经济上的目的，这点足以说明很大的问题。音乐中发生的事情，与绘画中所发生的，在本质上是一样的。锡耶纳的杜乔·迪博宁塞纳在当时普世的、国际性的拜占廷传统中脱颖而出，同时，又没有在任何方面打破这个传统。在佛罗伦萨（那里在 13 世纪已经有了一条“画家街”），契马布耶重振了衰退和过时的拜占廷形式，而 200
且这个振兴过程非常神秘，难以解释。将它与一个新的宗教体验的醒悟和亚西西的圣方济之名相联系，也只是一种比喻，而非解释。契马布耶的弟子乔托在当时将拜占廷传统完全排除，但并非是因为有意识地反对它：的确，如果要将乔托称为一个革命者，他自己大概既会惊讶，也

不会同意。他创造的东西，成了一个新传统的基础，以及其他画家和其他契马布的弟子们的起点。这样连续不断的进展，赋予了中世纪的历史以逻辑性和确定性，因为对这段历史最可靠的记载，是在它的艺术作品本身之中，而不是在文字和档案材料之中。

任何其他艺术领域中也没有什么不同。佛兰科斯·维庸是个调皮鬼，而不是个革命者。他写有反抗性的东西，不过，是在当他焦虑地坚守传统形式的时候写的。与此相似，到处流浪的中世纪的游吟诗人们，可能是有天才感觉的流浪者，无论如何，他们是找不到行会的流浪者。
201 莱奥尼努斯和佩罗蒂努斯是两位巴黎行会中受到高度尊敬的大师，在音乐史上占据一席之地。纪尧姆·迪费是他那个时代的第一位大师，因为他比任何其他人在他那个行当里技术更娴熟。他很像他的同时代人、铁模制作者和雕塑家多那太罗，可以说，他从来没有过当“艺术家”的感觉。

在16世纪，音乐家已经是“孤独的”人。世界给了他更大的权力、更大的自由来超脱于普通社会潮流之上，甚至于改变社会潮流的进程，而并非去随波逐流。对这种改变社会进程的力量，我们要在后面多谈一点。在16世纪第一个四分之一的年代中的革命，是更少见的那类，可以说是发生在这样的社会潮流的表面之下，没有宣言，没有公告，尽管并非完全没有人注意到。它无疑是被印刷商佛兰西斯科·马可里尼所注意到了。他在1536年宣称，若斯坎那整个一代人，包括这位大师本身，都过时了，被超越了。在那些时代，有更渐进发展的艺术家，也有更忠于传统的艺术家，但是，没有产生尖锐的冲突。的确，在有些大师
202 的身上，是进步和传统的统一，他们有时跟随一种潮流，有时跟随另一种，但不对抗任何一种。然而，1600年前后的音乐状况，对那个时代的人来说，要么完全死亡了，要么完全活着。大约就在那个时候，音乐热情活力四射。对那些只有当音乐是这样一个热烈的清晰形象的时候，才能理解音乐的人，那时的音乐好似一部有7个封印的书。对那个掌握了钥匙的人，它打开了一个更纯净更朴实的象征方法的世界。他会发现，因为它在情感、表达或描绘方面不断努力，所以它就被模糊，没有

那么完美。但是在风格上，这种音乐自成完美一体。16 世纪对音乐是一个“幸运的”时代。对我们来说，帕莱斯特里那的《马切洛斯教皇弥撒曲》，与 1560 年那个时代一样的完美和完整。

3

随着新世纪的来临，就是 17 世纪的来临，一个音乐中不太有利的时代开始了，这可以从“永恒性”的角度和那时期所创作的作品的经久性方面看出。所有那些康塔塔、咏叹调、歌剧、清唱剧，所有那些坎佐纳、奏鸣曲、幻想曲、协奏曲，都处于试验性质。它们是音乐发展的不同程度，不是完美的。它们指向未来，用不着自身是完善的。在这样的时 203
期，伟大性是绝对可能的。的确，它也许可能是双重的伟大：如果考虑到为了维护理想的斗争真正会是什么样子，可以说这是一种悲剧性的伟大，是英雄性的搏斗。

这个过渡时期的受害者之一是蒙特威尔第。他是伟大的试验者，他在音乐亲和力的试验过程中，打碎了许多试管和反应器，却没有获得纯金。蒙特威尔第得到了含有金子的矿石，但没有纯金。他创作的牧歌不再对乔瓦尼・加布里埃利或奥拉齐奥・韦基时代的、快乐的和已经建立的音乐协会有吸引力，而仅仅是对一个不稳定的贵族鉴赏家的小圈子有吸引力。这个小圈子中的人在这样的试验中获得乐趣。他的单声部歌曲是“标题性的”，他的二重唱枯燥无味。我们只知道他的最后时期的歌剧，它们背离了他的起点，也背离了他早期的惯例。前面这点可以从《奥菲欧》天才的直觉中看出，而后面这点则可以在《波佩阿的加冕》中看到。这个惯例仍然与这个大师的旧式的个人化的、革命性的天才相混合。蒙特威尔第的伟大的个性无处不在，以日益增强的光辉， 204
照耀了巴洛克吸收和构建工作的杂乱无序。但他的伟大是历史性的，而非现实的。他不能被复活，就如巴赫在一个世纪之前被复活那样，或就如莫扎特那样，总能够被复活，假如他的作品暂时丢失了的话。

海因里希・许茨是一个处于音乐上“不幸”的时期的德国音乐家的

例子。他是一个以感情的力度和深度、观测的敏锐、以及智慧的普遍性
而与众不同的音乐家。他在把握语言方面有力量和想象力，他的生活
跨越了音乐发展的两个阶段，即旧的所谓的“无伴奏合唱音乐”形式变
得陈旧，而 17 世纪新的变革还没有成熟，仍然处于全速创造之中。他
感觉到了这样没有成熟的新形式的风险，有时候便回到帕莱斯特里那
时代的风格，但没能够赋予自己这个风格的作品以更强的生命力，而在
最新的意大利风格方面的尝试中，即以带数字低音的几个声部的风格
写作时，他的作品获得了更强的活力。当他在高龄去世的时候，他深受
205 尊敬，但没有影响力。巴赫出生在许茨死后 13 年。但是，从海因里
希・许茨的艺术到通往约翰・塞巴斯蒂安・巴赫的艺术，不再有任何
看得见的桥梁。将许茨称为巴赫的前辈，仅仅只是一种约定俗成。巴
赫继承的形式要更早，或更晚，都是定形了的形式。自那之后，许茨被
人遗忘，直到 19 世纪的学术研究，在爱怜的回忆中，他才让人想起，但
未能让他复兴。任何时候他一部让人好奇的受难曲上演，其效果都是
一样的：几个专家惊讶兴奋，普通民众觉得陌生。随后就是在过去的宝
藏中进一步地沉睡。不幸的伟大！

17 世纪这样的“未发展成熟”在英国的受害者是亨利・普塞尔。
他的早逝不仅有理由看成是个人的悲剧，而且是一个国家的不幸。当
他还是个青年人的时候，他写作了几部好像是死后才发现的为弦乐器
创作的作品，风格上对应于 17 世纪的“新潮”，即不使用数字低音。在
他的由许多卷构成的全集中，这些作品也许是最定形了的，最有生命力
206 的，最“永恒的”东西。在 17 世纪的音乐中，数字低音是即兴发挥的载
体，因而成为一件音乐艺术作品内部有机发展的阻碍。17 世纪最有生
命力的作品，是那些通奏低音在其中所起作用很小、甚至根本不起作用
的作品：伟大的管风琴和羽管键琴大师们的利切卡尔（ricercari）、赋格
和幻想曲，为两把小提琴、大提琴和低音提琴而作的三重奏鸣曲，其中
的每一个声部都极为重要，是有机组成部分。在诸如罗马的弗雷斯科
巴尔迪、吕布克的布克斯特胡德、汉堡的吕贝克这些音乐家中，他们的
声乐作品相较于器乐幻想曲和赋格作品是多么薄弱，这点很引人注意。

普塞尔以圣乐和世俗声乐方式所写的作品，也许是在1690年前后，以“竞奏”(concerted)风格而作的最完美的音乐：独唱乐句与合唱交替，人声与器乐交替，在固定低音上出现的华丽动人、气息悠长的旋律。

普塞尔是半个世纪中英国传统的顶峰。但他的艺术也绝对是一种传统的沿袭，加上受人欢迎信手拈来的创意与同样的织体的混合。同时，几位意大利大师，卡里西米和他的弟子在声乐上、托雷利和科雷利 207
以及他们的演奏家们在器乐音乐方面，已经创造了一种更复杂更刺激感官的旋律风格以及更严格和更简洁的形式。普塞尔为此欣喜若狂，他想将这种风格移植到英国，正如在他1683年创作的《三声部奏鸣曲》的前言中所表达的那样：

> 本作者[……]并不羞于承认他在意大利语言方面的拙劣，但那是他的教育水平不够，这并不能合理地归咎于他的错误。然而，他认为他可以确定，他对意大利乐谱中所有的力量，即意大利作品的精致不会看错，并乐意推荐给英国的艺术家们……

他就这样创作了他的三重奏鸣曲，这些作品以其南方与北方、传统与个人元素的混合，比这个时期意大利创作的任何东西都更有魅力。但这来得太晚。在他之后出现了一个伟大的、带有意大利印记的天才，加上在英国还是新的、但在意大利已经是经典的、发展成熟了的音乐形式，换句话说就是，出现了一个已经取胜的、不可抗拒的、感觉上令人信服的音乐形式。在那之后，是英国音乐的暂时的终结。

4

所有这些并不是要将那些“未发展成熟”的作品，也就是我们所称 208
为“不幸”的时期的作品能产生的魅力降到最小，特别是在像我们现在所处的这个时期，本身就处于试验、过渡和未发展成熟的阶段。这里，吸引和排斥的定律，或是我们所称的时期关联定律，要起作用。“浪漫”

时期受浪漫人物的注意，“古典”时期得到古典人物的注意。一个时期
欣赏草稿多于欣赏完成的作品。在一个像我们所处的这样的时代，会
忽视所有的传统，很可能会从头开始，这样的时代培植了与所有粗糙
的、外来的、甚至残忍的东西的一种很奇怪的关系。这个相同的过程在
所有的艺术中都有反映。19 世纪重新发现了哥德式艺术，只是由于在
音乐方面科学研究的步伐较慢，中世纪的音乐到了 19 世纪末才被重新
发现。约翰·拉斯金在文艺复兴中看到了颓废的征兆，因为几十年中，
前拉斐尔时代(Pre-Raphaelites)取 15 世纪而舍更成熟的 16 世纪意大
209 利艺术。的确，在中欧，一个名叫海因里希·沃尔夫林的著名瑞士艺术
史学家，不得不承担起避免达·芬奇、拉斐尔和米开朗基罗遭受忽视的
使命。那将普塞尔置于亨德尔之上的，不仅仅是伪装的民族主义，而有
些行为怪异的人，他们喜爱海因里希·许茨比喜爱巴赫更深，也不仅仅
是因为势利。当更年青的意大利音乐家们说，蒙特威尔第比威尔第对
他们意味着更多，更不屑提普契尼的时候，也不仅仅是因为他们对各国
流行的 19 世纪意大利音乐的反感。对准备阶段和经典阶段，即“幸运
的”和“不幸的”时期的历史评价，会一直变化，因为我们的现在是不断
改变的，而过去与现在的关联，也是不停地改变着。

5

如果没有伟大的遗产，持久的伟大性(即伟大性中的“幸运”)是不
可能的，而且，这个遗产一定要在一个适当的时候到来，就是说，既不能
来得太早，也不能太晚。当然，不必强调，这种历史星座中的“幸运”与
210 个人的快乐无关。对那个以亨德尔为名的神秘人物，大概只有两打他
的信件还在，其中没有一封是很个人的，他的生活中女人似乎没有起到
任何作用，他的性格只在几个愚蠢的轶事中有所揭示，我们并不知道他
是否快乐。伟大，他无疑伟大，他的遗产中还有财富。我们不知道巴赫
是快乐还是不快乐：甚至在他世俗的生活中，他好像也是超脱于快乐和
不幸的普通意义之上的。从他年青时外出超过假期所表现的对权威的

极度轻视，从他在弹奏管风琴中让教堂聚众走调的顽皮行为，从他面对
莱比锡市政理事会时的烦躁不安，我们真的得出了正确的结论？从上
百个轶事，还有他书信集中上百个段落，我们知道莫扎特不是个快乐的
人。我们可能从他的书信集中包括的东西中所知道的，要比从书信中
所略去的少。他的作品在任何时候都不是他的生活，在这个方面，他是
另一个“金马刺骑士”格鲁克的对立面：格鲁克的作品对应于他生活的
变更。但作为弥补，格鲁克一定意识到他创造能力上的另一个缺点，特 211
别是在他生命快要终结，听到比他年轻的同行的《后宫诱逃》的时候。
这让我们看到他们之间的真正的区别。让一个人的个人快乐维持它的
本来面目：让一种已经完整的形式完美，或是将一种几乎完整的形式完
成的快乐，那是只有一个创造者才知道的快乐。它充满他的身心，不与
世上任何的快乐相比。这个快乐是必须与那个“快乐的”历史转折相巧
合的，这是我们论述的题目。

如果没有“反常的力量”去利用这样历史上的好时机，它当然也没
有价值。成千上万有能力的人生活在这样的时机，并不知道和感觉到
它的存在。或许，他们只是那些从中得益的人，比如，比巴赫更有名的
他的同时代人泰勒曼，他将意大利、德国和法国调料融合成了极为和谐
和亲切的合成体。亨德尔这位“意大利人”比泰勒曼更单方面发展，也
更伟大。而巴赫做了很不同的事情：他比泰勒曼更是个继承者，他所创
作的东西，远不止是个合成体。的确，他不仅是个继承者，而且也是一 212
个革新者。不是陈腐意义上那种摧毁古老形式的革新者，而是对那些
形式的重新解释，是它们的充实者，赋予它们以新的意义。这样一个发
展过程，以“演进”这个词，是不能很充分地描绘的。它远远超过仅仅是
“完成”或终结。的确，一部巴赫的合唱幻想曲与他的前辈和祖先们的
作品的不同，只表现在音乐的力量上。一部赋格的不同，只表现在他的
主题的性格的力度和它的发展。但是，像他的“二部创意曲”和“三部创
意曲”这样教育与最高意义上的艺术的统一，是前所未闻的。这至少在
巴赫的时代是不存在的东西。也许这样说更确切：它们的存在过去已
经终止，因为意大利人创作过类似的东西，比如他们以练习曲和练声作

品的形式写的“二重奏”。对于历史学家来说，这是巴赫让人吃惊的事情：他的根在过去的土壤中扎得多深啊！他是完美者和终结者，不是一个时代的，而是几个世纪的。当巴赫在他生命的尽头创作《音乐的奉
213 献》和《赋格的艺术》的时候，从音乐上和精神上，他不再生活在他自己的时代，而是在一个更早的世纪，那时，音乐家们仍然在创作“利切卡尔”，对主题变化的艺术的理解，比对变奏的艺术的理解要深刻。具有超自然生命力的《音乐的奉献》和《赋格的艺术》，与 17 和 18 世纪偏爱的数学一对位法消遣，只有一点外在的相似：巴赫跨越这几个世纪进入了更遥远的时代，那时，复调还没有(就如在他自己那个时代那样)退化成麻木迟钝的东西。

在巴赫那里，没有未发展成熟的东西，也没有指向未来的东西。所有他接触到的东西，他都是终结者。某种意义上讲，巴赫之后，不再有赋格作品。实际上，他之后的确有很多赋格作品，但没有一部超越了这个形式已经确立了的要求。他们仅仅是填充了形式。莫扎特的赋格是时代倒置，它们可能是他唯一不快乐、不顺手的作品，如果不是没有成就的作品。贝多芬的赋格不是赋格，不是自足自立的艺术形象，而是在奏鸣曲的框架内有某种目的的乐章中的乐段。从技术上说，勃拉姆斯
214 大概是有能力写作巴赫式赋格的，但他克制了。或者说，他写赋格只是为了练习。现在，赋格仍然在为教学目的而作。也可能在“现代主义”的音乐中，有为艺术而作的赋格。但是，它们是，而且希望是，与巴赫赋格不同的东西。

同样“终结性”的特质也适用于巴赫的协奏曲，适用于巴赫里程碑式的、静态的咏叹调。作为协奏曲作曲家，巴赫是维瓦尔第的模仿者。但维瓦尔第比他伟大的模仿者更现代，并且向未来提供了更多的原型。巴赫式的咏叹调在感情上是内向的，完全是自我包含，就如一条项链上的珠宝。无论仔细检查巴赫的哪个形式，它总是指向过去，从未指向未来。他利用意大利和法国的启发，但并不使用意大利或法国音乐。他的历史性的“幸运快乐”是非常自我中心的(如果你愿意这样说)。正因为他说了他那个时代最后的话，他就说了也许是对所有时代的话。随

他一起进入一个封闭的世界，这个世界本身是完美的，风格纯正，因而是个美丽的世界。在所有伟大的音乐家中，他是最有生命力的。

还有另外一个表明约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的历史地位的标志：
他是音乐中的最后一个“画家”，虽然后来还有舒伯特和柏辽兹。在这 215
个方面，他也是有两个世纪之长的传统的继承者。从 1530 年以来，所有声乐以及器乐的趋势，是以音乐“描画”文字和文字的意义，以音调来阐明文字。这个时期伟大的审美口号是“模仿自然”。“模仿自然”的手段不计其数，有些是象征性的，有些是真实的，还有时候是非常朴实的。这些手法代表诸如白天和黑夜、甜蜜和苦涩、平静和运动这样明确的概念，如果将它们归纳列表，则是对巴洛克音乐史的一个贡献。这个审美潮流在 17 世纪没有改变，反而得到了强化。只需要看看卡里西米或阿戈斯蒂·斯蒂法尼的宣叙调，就可以意识到，这些老大师们并不关心感情，而是关心描绘，关心文字剧烈的具体化，关心象征意义。所有这些都为巴赫所继承。再说一次，我确信，我们在他那些纯粹是描绘和象征的语言中，塞进了太多的感情和表情。事实上，我们还没有看到巴赫音
乐中的许多象征符号。在他的时代之后，情感音乐，多愁善感的音乐才 216
开始盛行。

不考虑按年代顺序（年代顺序在本书中无足轻重），我们可以在此提到帕莱斯特里那这位最有名的传统继承者，甚至是比巴赫更纯正的意义上，至少是不同的意义上的继承者。帕莱斯特里那在音乐史上半传奇的地位，在很大程度上归结于他作为继承者这一点，虽然他那个时期已经开始超越传统，虽然那个时代还没有意识到变革的力量。在 1550 至 1590 年之间，除了帕莱斯特里那之外，还有几个荷兰人和意大利大师，他们具有比他更强烈的个性，但没有那么丰富的过去留下的遗产，或者说，他们已经更坚决地站在保守和进步之间，比如像安德烈·加布里埃利那样。帕莱斯特里那这位罗马人身上，有比这个或那个荷兰人或他的同胞更多的传统。这些人已经指向通往 17 世纪的路。帕莱斯特里那只包含了 16 世纪，他是个传统主义者，因而，他比他的任何
同时代人在轮廓和色彩上更纯净，并由此将我们所称的无伴奏合唱风 217

格发展完美。他不仅是个传统者，而且是个极端保守的人，而且不仅是在牧歌的领域（在这个方面，他犹豫不决地跟随更大胆的同时代人，落后约 20 年），而且在弥撒曲方面。他还对比他年青的同时代人表示了强烈的反感。但是，在他自己封闭的天地中，他维持了理想。他的伟大性是无可辩驳的，理应如此。

6

按照这样来说，艺术的命运，特别是音乐的命运中，先后主次的问题不重要，这与科学截然不同。在音乐中，发明什么东西并没有去使用它那么重要。许多音乐史的说法中，对蒙特威尔第是第一个使用未准备的七度（unprepared seventh）的人大惊小怪。但是，即便我们要表明，未准备的七度已经在他之前就有人用过，比如在杰苏阿尔多的作品中，这对他的伟大无损丝毫。人们常常指出，《特里斯坦和伊索尔德》中
218 的半音性延留音（chromatic suspensions）已经可以在施波尔的作品中明显看到，施波尔是他那个时代无与伦比的使用半音和声的人。的确，在莫扎特的作品中，比如在他的《降 E 大调弦乐四重奏》的慢乐章中，也可以看到同样的手法（瓦格纳非常了解施波尔，甚至和他有较深的交情，因为施波尔对《漂泊的荷兰人》和《唐豪塞》说过好听的话）。尽管如此，《特里斯坦和伊索尔德》开头几个小节的意义仍然是不可改变的：它们开启了一个和声与情感的新世界。科学中一个偶然幸运的发现可能有伟大的重要意义。一个扫罗的后代可能在努力找回父亲丢失的毛驴时意外发现一个王国。在音乐中，“产生一个想法”并不意味什么。将这个想法铸成形，亦即赋予这个想法以形式，才是一切。当然，必须要有（或找到）合适的想法——那些适于创作成形的想法。这些想法的特质，就构成了创造性的音乐家之间的“差别”，但不是对比——不是好与坏之间的差别。

对贝多芬，我们因为有他创作过程的草稿本，而可以分析获得这样的成形过程，相对于在不同条件下创作的其他大师，也有更好的支持文

件。比如莫扎特和舒伯特，因为他们是更确定的继承者：莫扎特是 18 219
世纪的继承者，约翰·克里斯蒂安·巴赫的继承者，海顿和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的继承者。舒伯特则是莫扎特、罗西尼、特别是贝多芬的继承者。但是，即便是莫扎特也并非与贝多芬有创作上的不同，或与诗人席勒有所不同。席勒以类似于音乐意境的东西来完成一首诗歌的创作工作，所谓音乐意境，他会预先设置一种接受者必将通过完成作品而感受到的印象。莫扎特的方法，与数学天才高斯的方法也没有特别不同。高斯曾经说道：

> 我已经确信我的结果有一段时间了。我所不知道的是，我应当如何到达那里。

与此相同，贝多芬也早就确信了他的结果，但花费大的力气才到达那里。不过，如果认为这些结果是某些非音乐的“想法”，某种诗意的“标题内容”，那就错了。那些结果是音乐，不是任何其他的东西。

正如已经指出过的那样，莫扎特是那些被历史指派说出最后的话的大师之一。就因为他站在一个纪元的末端，而不是在开始——当然，
没有音乐家完全是站在开始或站在末尾——他或许注定要比贝多芬达 220
到更久远的未来。贝多芬的构成是相当不同的。他和莫扎特同样伟大，但他更多地是站在开始，而不是在末尾。莫扎特可以说是在音乐史上一个危难的时刻来到这个世界的：巴赫死后 6 年。巴赫的身影就如对位法的化石，伸入一个已经变成华丽(gallant)风格的音乐时期，就是一个除了轻快、玩乐，具有古希腊诗人阿那克里翁风格的、肤浅的东西外，不再认识其他东西的时期。这个时期的偶像是佩尔戈莱西。的确，只有几个书呆子和学者，比如那位正经的绅士约翰·尼古拉·福克尔，巴赫的第一个传记作者，鄙视和憎恶佩尔戈莱西和与他有关的一切。

莫扎特受的音乐教育是非常有特点的。它几乎完全是意大利式的，换句话说，就是“华丽的”。如果在他小的时候，他没有走运得到约翰·克里斯蒂安·巴赫的指点，莫扎特所受的教育很可能会生产出空

洞典雅的作品，就如博凯里尼的那些作品。这个巴赫就是伟大巴赫的
小儿子，那个称为“米兰巴赫”或“伦敦巴赫”的人。在莫扎特的许多模
型中，莫扎特从约翰·克里斯蒂安·巴赫那里，发展产生了他温暖的心
221 肠和旋律的简洁。然而，要是那些东西在他身上还不存在的话，他可能
也不会获得。但是，在他的年青时代，莫扎特就如约翰·克里斯蒂安·
巴赫本人一样，常常忘记这种简朴，驶入“华丽风格”的浅湾——唯有典
雅。这是莫扎特学艺的一个方面。另一方面是最粗糙和最无味的对位
法，这样最刻板的迂腐，只能存在于一个不再看到有生命的和有活力的
复调的时期。在波伦亚的马蒂尼手下，青年莫扎特可能被如此的对位
法折磨过。马蒂尼是他那个时代的音乐神龛。后来在萨尔茨堡，他抄
写米切尔·海顿和丹尼尔·埃贝林的古风的教堂作品，抄满了一个接
一个的练习本。这样不可调和的矛盾和风格的间断，构成了在这个时
期他的创作中的裂缝，并在1782年前后，增大到一个危险的境地。那
年，他了解了正宗的、有生命力的复调音乐作品，诸如约翰·塞巴斯蒂
安·巴赫的《平均律键盘曲集》，管风琴三重奏鸣曲，甚至还有《赋格的
艺术》。

但莫扎特是幸运的。他的年长的同行海顿在创造中经历了相同的
222 冲突。海顿也是以“华丽风格”开始的作曲家。他也在他的四重奏和交
响曲中感觉到，对位和“学究性的”复调，是他的风格中的异体。他也感
觉到了唯有“典雅”的风格的弱点，因而创作了以赋格为终曲的四重奏，
以及具有卡农式小步舞曲的交响曲。最终，在他50岁的时候，他找到
了解决方法。他创作了既非“华丽风格”、又不是学究性的四重奏，创作
了二合一的采用“主题发展”的四重奏，这样的四重奏中的每一个声部
都不可或缺，或者就是那些巴黎人非常贴切地称呼的“对话四重奏”。
他找到这个解决方法之后，海顿就再也没有写赋格。然而，他并没有抛
弃严格的对位法，而是将它变成了他的幽默、他的荒诞、他的讽刺的
靶子。

莫扎特并没有跟他走那么远。对莫扎特，各种形式的对位作为音乐中的一种元素是过于严肃了。1782年和1783年，在熟悉了约翰·

塞巴斯蒂安·巴赫的作品之后，他创作了一些非常令人不愉快的、不自然的、形式古旧的赋格。后来，他没有再写任何那样的东西。但他不再避免复调，也没有像海顿那样为消遣而写对位。莫扎特将对位吸收进 223
自己的风格中。他吸收的方式使得人们不再意识到它。谁能区分《G小调弦乐五重奏》，《降E大调钢琴三重奏》(为单簧管)，或《G小调交响曲》这几部作品中的小步舞曲，是以"华丽风格"还是"学究性"风格写成的？肯定地说，不是人们认为的那种"学究性"风格，同时也是很"严格的"和正宗的复调，虽然我们几乎意识不到：在这部交响曲的小步舞曲中，直到三声中部，它才轻轻掠过。《C大调弦乐四重奏》的慢板乐章是"华丽风格"还是"学究性"风格？四个声部的"真实性"，即它们的独立性是再明确不过了，还有尾声中第一小提琴收尾的旋律，是世界上最美丽最高贵的对位。巴赫死后30或40年，莫扎特在海顿的帮助下，克服了音乐史上的一个危机。他的创作是结束——最后的话语。海顿并未超过莫扎特，他只是采纳了莫扎特的新的流畅风格，旋律中新的甜美性。

莫扎特说的另一句"最后的话"，是在他的钢琴协奏曲中。在这个体裁上，莫扎特也在几年中完成了整个发展周期。在莫扎特的时代，钢琴协奏曲这个体裁仍然很年轻。它的起点当然不是巴赫的协奏曲，而是几 224
个德国人、法国人和波兰人的作品。这些人包括肖贝特、劳帕奇、特别是约翰·塞缪尔·施勒特尔和约翰·克里斯蒂安·巴赫。在莫扎特之前，这种体裁的结构比较粗糙，钢琴起支配性作用，在乐队全奏(tutti)和钢琴独奏(soli)之间只有松散的关系。莫扎特在他的钢琴协奏曲中企及了他创作成就的顶峰——这"顶峰"不仅是就他本人的交响音乐而言(推崇《布拉格交响曲》以及《(G小调)交响曲》、《降E大调交响曲》、《C大调交响曲》的人一定觉得我这说法欠妥)，也是就整个交响音乐体裁而言。他的钢琴协奏曲极其完美，一切都处于绝对的平衡：是艺术而不是"娱乐"，是两种声响的对比而不是混合。我们在这里获得了交响性与协奏曲风格的完美的平衡。贝多芬打破了这种平衡，以求"戏剧性"和独奏与乐队之间的竞争。这两点都对应于他的性格，也与这个体裁的发展不容停滞

不前和简单重复一致。但是,莫扎特的钢琴协奏曲是"幸运的历史时刻"
225 与"不寻常的力量"巧合的最神奇的例证之一。

还有一个这样的例子,是以《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》为代表的莫扎特的意大利喜歌剧(opera buffa)。这些作品是这个体裁的顶峰,这个顶峰超越了所有的民族界限。是的,这个体裁中有罗西尼的《塞尔维亚的理发师》、多尼采蒂的《唐帕斯夸莱》和威尔第的《法尔斯塔夫》。这三部作品都比《费加罗的婚礼》更"喜剧",甚至比莫扎特的那三部中最滑稽的《女人心》更"喜剧"(不好比较的《唐璜》不在比较之列)。《塞尔维亚的理发师》是这个品种的意大利理想,《法尔斯塔夫》是后来对这个理想的回归——既是对这个民族快乐辉煌的过去的回顾,也是指向未知的未来。但是,《费加罗的婚礼》是意大利喜歌剧,同时又不仅仅是意大利喜歌剧:在几个传统人物上,比如巴尔托罗和玛切琳娜,它是意大利喜歌剧。在诸如凯鲁比尼、公爵和公爵夫人、苏珊娜和费加罗这些人物身上,它是音乐性的喜剧,超越这种体裁的界限而达到了人性戏剧的永恒疆域。这个品种的界限被保留了,同时又以一种神秘和微妙的方式被超越了。威尔第在《法尔斯塔夫》中,也跨越了这个边界。
226 的确,在佛德主人感觉自己在戴绿帽子的那个场景中,他唱道:

是梦是真?(E sogno o realta)

这个场景不仅是喜剧性的,而是悲剧性的,比威尔第所写的任何东西都更接近是亚戈的"信经"(威尔第《奥塞罗》中的唱段)的对应物。罗西尼开自己剧中人物的玩笑,他的人物就如木偶般不真实。威尔第的人物绝非木偶,尽管这些人物的创造者也并不喜爱他们——因为他年纪已经太老。他创造这些人物,观测他们荒唐滑稽和徒劳的行为,以及他们的狭隘和邪恶。他就像一个半神半人,不再为世界上发生的任何事情所触动。

谁能确定莫扎特的《费加罗的婚礼》是德国的还是意大利的?这种研究除了音乐历史方面的"种族专家",没有其他人搞了。答案是:它是

莫扎特的。在此，也许人们要再次强调，“民族音乐”这个概念并不适用
于包括在已有的边界之内的区域，大师们容许自己走进这样封闭的区
域中，就如在操练中执行中士命令的新兵。这些区域是这些大师们自
己创造的。因为有吕利、拉莫、库普兰、柏辽兹、德彪西，才有法国音乐 227
这个东西存在。有意大利音乐，不是因为过去和现在都有那波里街头
歌手和威尼斯船歌，而是因为有过去和现在的那些意大利作曲家，比如
蒙特威尔第、卡里西米、佩尔戈莱西、多梅尼科·斯卡拉蒂。那德国音
乐是什么呢？德国音乐是巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬。甚至也不容易
将他们概括在一个概念之下。感谢上帝，这个德意志风格不是拿破仑
战争之后一段时间出现的那个政治上的德意志精神，而是一种这个政
治上的德意志精神过去没有能够、现在不可能、世世代代的将来也不会
影响的、理想的德意志风格。

天才与有利的历史时期相交汇，在这样幸运的历史星座中产生的
伟大性的最令人瞩目、真正神奇的例子是舒伯特。他贫穷压抑的个人
生活一点儿也不快乐。没有比追述这个利奇滕萨尔的助理教师的生活
故事更令人心碎的事情了。他的一生都靠朋友勉强度日，面对一个接
一个的失望，在32岁时死于荒谬的疾病。但当他创作他的奏鸣曲、三
重奏、四重奏、交响曲、弥撒曲、合唱作品、歌曲的时候，他体验到的，一 228
定不仅有创造的快乐，而且还有能够如此顺手地创造的奇迹。这样得
心应手的创造，这样丰盛的创造性宝库，和他那丰富得难以测量的遗
产，是音乐中独特的历史星座加上一个独特的天才而产生的结果。这
个天才是不可言喻的，但这个历史星座是可以描述的。它是音乐历史
掷的幸运骰子。舒伯特生活在海顿的阴影中、莫扎特的阴影中（莫扎特
的真正影响在1800年之后才出现）、贝多芬的阴影中。贝多芬一人，就
足以压垮每一个能掂量他的伟大性的同时代人。舒伯特是伟大的，在
贝多芬生活的时期，或在他临终前的几年，他创作了那部“完成了的《未
完成交响曲》”和《C大调交响曲》，A小调和D小调弦乐四重奏，《G大
调弦乐四重奏》的第一乐章，这个乐章已经包含了整个的布鲁克纳，或
者比布鲁克纳更多的东西。他知道如何继承——莫扎特所有的东西，

并尽可能多地运用海顿。他不仅知道如何采纳匈牙利和上奥地利的旋
229 律宝藏，以及 1800 至 1825 年这个时期的维也纳给他的无论什么基本的旋律素材，而且知道从罗西尼那里获得他觉得有用的东西。没有任何其他器乐作曲家像舒伯特这样充分利用了这个局面。没有人提出过他是属于 18 世纪还是 19 世纪这样的问题。现在讨论这个问题也是徒劳的。他的生命太短暂，他的出现太有神赐意味，太有神圣感，不容许这样的区分。如果歌德对舒伯特的伟大有一点了解，他或许会以《浮士德》中的人物欧福良来象征舒伯特，而不是拜伦。这样要更恰当得多。因为拜伦缺乏的，正是欧福良最根本的特质——清纯，成熟中的小孩子气，小孩子气中的成熟。

这个快乐星座的最纯净的产品，是舒伯特的歌曲。这是三个因素走到一起产生的结果：体裁的发展，德国诗歌的发展，和舒伯特的天赋。以舒伯特所有的天赋，他要是早生了 30 年的话，他也不会在这个体裁发展上比海顿和莫扎特能作得更多，虽然这两人也不缺乏才能。海顿并没有为任何真正的诗歌性的文字作曲，莫扎特只作过一首，就是为歌
230 德的诗《紫罗兰》，而且在很大程度上是偶然的。还有，他不是作为一首歌来写的，而是作为一首音乐会独唱曲，多少有意大利风格，同时还沿袭了音乐家对台本作者和文本提供者那种旧的和传统上居高临下、没有真心尊敬的态度。一句话，在这首歌中，莫扎特的音乐远远重于歌德的诗歌。海顿的歌曲多半受困于老套的迂腐气息，莫扎特的歌曲则带着他那个时代风气，是阿那克里翁风格的。在这两者的情况，音乐家都是主子。在舒伯特，这个不正常的关系不再存在。同时，幸亏有歌德，一类新型的德国诗歌开始繁荣，这个诗歌风格不再是警句式的或阿那克里翁风格的，不再是知性和智力的操练，而是直接的人类体验的完美的词汇表达。在舒伯特之前，这样的诗歌已经被谱曲，主要是由那些与歌德和席勒接近的音乐家们，比如凯瑟尔、赖夏特、楚姆斯蒂格。舒伯特知道所有这些人，还曾经一度跟随过他们的足迹，特别是跟随过楚姆斯蒂格这位和蔼可亲的莫扎特崇拜者的足迹。但这些音乐家，就他们自身条件来说，出世太早，还没有对贝多芬更丰富的音乐性和更复杂的

情感有切身的体验。他们的歌曲是强化了的民歌，太过简单，少有揭示 231
诗歌内涵的尝试。

舒伯特将所有这些平衡起来。没有人可以说，到底是诗歌为他的音乐而存在，还是他的音乐为诗歌而存在。这两者形成了统一体。舒伯特之后，谁会再为《野玫瑰》或《纺车旁的格雷岑》或《克罗诺斯的战车》(*An Schwager Kronos*)谱曲？胡戈·沃尔夫以另外的一些诗歌谱曲面对与舒伯特相比较的挑战，他谱曲过的诗歌有《普罗米修斯》、《该尼墨得》(*Ganymed*)和《威廉·迈斯特》中的一些歌曲。如此，在他创作的最痉挛却最富有意味的所有作品中，这几首歌曲尤其突出，堪称"最最"。比舒伯特所作的更优秀和更地道的歌曲还不曾有过，也不会有，因为那个特别的历史和天才相遇的星座，永远不会再出现，赋予那些歌曲以生命的朝气和成熟的结合，也不会再出现。

7

有的音乐家对抗时代，有的音乐家顺应时代。说到"对抗时代的音 232
乐家"，即尽管有世界的抗拒却赢得了世界的伟人，一个伟大的征服者，瓦格纳最有资格获得这个头衔。但他并不是第一个这样的人，也不完全是这个类型的人，事实上，不存在完全是这个类型的人。从某些性格上看来，甚至最坚决的革新者也是顺应时代的。而从另外一些方面看，甚至最调和的、最小心谨慎的天才也会冒犯他的时代。

为了避免太历史化，我们将不涉及早期的革新者。毫无疑问，奇普里阿诺·德·罗勒或克劳迪亚·蒙特威尔第是抗拒他们的时代的。他们两人也都经历了许多来自循规蹈矩的同行们的敌意。但他们并没有经历我们所称的"公众"的反对，因为在那个时代，还不存在这样的"公众"。那时，没有由新闻出版所集合起来的公开观点。那时的人们不比19 世纪和 20 世纪的人更少恶意、更舒心，但大众跟着那些定下调子的人的评判转。这些人是贵族，他们在智性的事情中，总是支持新的，并
且促进进步和鼓励勇气。杰苏阿尔多是所有时代最有争议的、最"进 233

步”的音乐家之一，他在和声写作上极端大胆，不墨守成规。但因为他是个王子，他仍然与外界保持平静，完全不受他那一代人的干扰。王子可以有他愿意的任何自由，即便在音乐中也是如此。但是，我们应当写一部 16 世纪的音乐史，来展示为什么罗勒和蒙特威尔第要对抗他们的世纪（也就是 16 世纪），以及他们是怎么进行对抗的。

海顿是一个与自己的时代对抗的大师。这的确让 19 世纪和 20 世纪的人难以理解，这些人创造了“海顿爸爸”这个滑稽好笑的词语，而且相信它。“海顿爸爸”这个词，最初出现在海顿已经征服了世界、已经老了、已经返老还童了的时候。其实，这个称呼对那个“老爷”，即瓦格纳倒是正适合，虽然很难适合这位革新者和《特里斯坦与伊索尔德》的创造者——只适合于这个温佛德家庭的家长和科西玛的丈夫。

海顿是对抗自己的时代的伟人之一，因为他是一介“平民”。他的时代是一个传统的时代，除了因袭时尚的音乐，这个时代不知道有其他的音乐存在。巴赫的音乐，还有从不同角度来看的亨德尔的音乐，是在
234 很高程度上风格化的音乐。无论如何，巴赫是超越于有风格还是无风格这样的问题之上的，因为他只能讲他自己的语言。亨德尔总是为听众创作，他代表了意大利风格的最高成果，又没有跨越雷池半步。但是 18 世纪真正的革新者是海顿，而且不是格鲁克。格鲁克只是端起了革新者的架子。他以明显的方式打破了一些歌剧中明显的成规，但他绝对没有完全革新歌剧。他改革了歌剧，即他让歌剧回到简朴的理念，亦即两个世纪之前佛罗伦萨卡梅拉塔会社（camerata）所采纳的理念。《奥尔菲斯与尤丽狄茜》、《阿尔切斯特》、《帕里斯与海伦》都是地道的意大利歌剧，两部《依菲姬尼》（《依菲姬尼在奥利德》和《依菲姬尼在陶里德》）是地道的法国歌剧。

海顿冒犯了那时的风格、神圣不可侵犯的音乐惯例，因为他将音乐——打个比方说，作在自己的衬衣袖子上。他将社会最底层中粗陋的，即没有经过改造的未成形的音乐元素引入了他的音乐创作。这就好像在今天，理查·施特劳斯在一部以《蒙特苏玛》（*Montezuma*）为名的歌剧中，引入一段正宗的印度旋律，一声原生态的叫喊，这是与我们

的调性体系绝不相宜。也不尽然，因为海顿并不原封不动地引用，他将“平民”的口音当成自己的语言。他引起了贵族们的严重不满。对此，我们可以在辞典编辑家E·L·吉尔伯尔写的一篇关于海顿的文章中，找到一个经典的证据。吉尔伯尔只比海顿小14岁，是那时所发生的事情的直接见证者。他写道： 235

> 他的第一批四重奏在1760年前后出现，并引起了普遍的轰动。其中几部四重奏中的极度朴实和活泼，让人们开心欢笑，但对另外有些地方，人们叫嚷说，音乐因愚蠢的小玩闹而退化，还有其中的八度，令人不可忍受……

创作音乐不再为社会所限制，海顿是第一人。在对他的愤怒最为强烈的柏林，他不可能这样从事创作。但是很显然，隐居在莫尔钦伯爵的城堡中是可能的。在艾森斯塔特的隐居，就更为可能了。这样的环境下，他才能够“变得有独创性”。所有他必须要做的事，就是讨他的王子欢心，在这方面，他显然很成功。他的这个王子，保罗·安东·艾斯特哈兹的神秘，还没有解开。他一定是在他的乐长的“谐谑”中，获得了隐秘而泰然自若的快感，不然的话，他会解雇了他。要么，他根本就注 236
意不到任何东西。然而，迟至1780年代，皇帝约瑟夫二世仍然称海顿为“玩笑家”(Spassmacher)。他从未让海顿为他做事。

一部真正的海顿传记，应该围绕他慢慢地逐渐征服他那个时代的过程来写。巴黎和伦敦早于维也纳认识他，特别早于柏林这个满是尖酸刻薄聪明伶俐的地方，那里只有“理智”，没有直觉。海顿对此一清二楚。他发现，承认莫扎特的天才很容易，因为莫扎特属于一个对他来说完全不同的世界。用宗教来作个比喻，莫扎特和博凯里尼的天赋的大小和特质，无疑都是非常不同的。但是，尽管如此地不同，他们还是属于同样的音乐信仰，相当于是音乐信仰中的“天主教”。然而，海顿是个异教徒，有时甚至是个不信教的人。莫扎特是个循规蹈矩的人，他在音乐中似乎只有学来的经验。他从来没有撤除一个障碍，而是在既定的

框架中，说出了刻骨铭心和意味深长的东西，这是他特有的。他在谈到关于《后宫诱逃》的创作时所说的话，也适合于他的整个创造性的工作：

237 [……]至于热情，无论是否暴烈，一定不能以激发出厌恶的方式来表达。至于音乐，甚至在最可怖的情形下，也不能冒犯耳朵，而是必须让听者愉快，换句话说，音乐一定要是音乐……

莫扎特的音乐并不流行，也不是那种具备流行的吸引力的音乐。它悬浮在贵族的气氛中，可能偶然漂落到那些更粗野快活的地区，到萨尔茨堡人或维也纳人中，就如一个小天使，为了与大地的女儿结合，降落于世。海顿对这样的上流社会很陌生，他凭的是自己快乐和明确的性情中的真诚。泰纳关于卢梭说过，他为那些从来没有在中午前起床的人展示了日出。同样的话，可以用来说海顿。让·雅克·卢梭的时代，鼓动对自然的充满感伤的回归。那时，海顿已经若无其事地坐在他的天堂中，但没有意识到这点。他的同时代人对此一笑置之，或满怀愤懑，直到后来，他们跟随海顿而去。

我们容易理解，为什么贝多芬比莫扎特更多地成为海顿的后继者，
238 倒不是因为海顿和贝多芬一样，本质上是器乐作曲家，虽然两人都写过歌剧，但不是歌剧作曲家。莫扎特在听了年轻的贝多芬演奏之后，所作的宣言——“好好注意他，有一天他会让全世界谈论他”——可能是也可能不是真实的。但它所暴露的一半的不喜欢，却是确定无疑的。另一方面，我们也知道，据称贝多芬认为《唐璜》这个题材“不道德”。这个看法可能给贝多芬这个人以道义，但不会给这个审美者以荣誉，因为一部音乐作品的道德，只存在于它的质量和完美之中。在贝多芬看来，莫扎特一定是很墨守成规的，无法与他相通。在贝多芬身上，可以看到少有的莫扎特的痕迹，但有大量海顿的那种高昂情绪的影子，以及与海顿的竞争。

贝多芬是个革新者吗？他是一个“与自己的时代对抗的伟人”吗？或反过来问，他不是他的时代的执行者吗？对他的作品的抵触轻得令

人惊奇，比海顿受过的阻力轻得多。这并不与这个事实相矛盾：那个时代并不真正理解贝多芬，我们已经指出过这点。人们很欣赏地谈论贝多芬这位“幽默家”，承认他的“独创性”。贝多芬的狂暴源于他觉得自 239
己没有得到适当的理解，他的同时代人误以为那是迫害狂热。“独创性”这个词让他那代人安于这个事实：贝多芬常常是比海顿更平民化的人。在海顿是“天真”的东西，在贝多芬身上被看成是“独创”。贝多芬的贵族保护人也接受看上去是故意羞辱的主题：完全没有格调的主题，比如《C 小调钢琴三重奏》（作品第 1 号之 3）终曲的主题，或是最后那部钢琴三重奏终曲的主题。这个主题那么粗俗，可以方便地用来为嗓音沙哑的却在德国南方很常见的命令性话语配曲。贝多芬没有一部作品需要等待演奏，他的每部作品都为人所接受，而且，如果没有得到理解，至少也得到尊敬。贝多芬这个最孤独的人之一，在他的创作生涯中，既非为他的时代、也没有为抗拒他的时代而创作：他为自己而创作，为那些还没有出生的世代而创作，这些未来的人会以开放的胸怀来接纳他的坦白。

瓦格纳和威尔第分别是对抗时代的伟大性和顺应时代的伟大性的 240
非常有力的例子。由于他们是生于同一年的完全同时代的人，这两个例子之间的反差特别强烈。瓦格纳的伟大：一人对抗所有人。威尔第的伟大：一人顺应所有人，而且为所有人。一个在他生命的终点征服了世界，另一个从一开始就得到这个世界如此完全的肯定，以致在他生命终结的时候，甚至给了世界并不喜欢的东西。

环境让瓦格纳变得有独创性，并在他开始的时候避免了更大的对抗。《黎恩济》取得了巨大的成功，瓦格纳正好碰上了那时候德国歌剧听众需要的东西：历史性的题材；一个男高音演唱的他们的民族英雄的悲剧性死亡，除此之外，这个英雄还是个民主主义者；一部迈耶贝尔风格的总谱，富有才华，可以乱真，而且更有口味，更清楚明洁，更统一，更少巴黎式。瓦格纳那些随之而来的歌剧，《漂泊的荷兰人》、《唐豪瑟》、《罗恩格林》也只是引起了那些行会意识的评论家，和沿着其他的方向（莫扎特和贝多芬的）成长起来的孤立的音乐家们的怒火，而没有遇到

241 公众的反对。舒曼对《唐豪瑟》的评论含混不清，明显透着不喜欢：

> 这是一部不能以如此三言两语就应付得了的歌剧。当然，它有点天才的味道。如果他是一个除了机灵和有创意之外同样富有旋律性的音乐家，他就会是他的时代的主人。

这个判断太离谱了！明娜·瓦格纳可能会这么说。瓦格纳的伟大是基于这个事实：与舒曼说的相反，他变得愈来愈“机灵有创意”，愈来愈少有“旋律”，同时，也愈来愈多具有他所认为的“旋律”。不仅在《黎恩济》，而且在《漂泊的荷兰人》、《唐豪瑟》，甚至在《罗恩格林》中，有多少陈腐的、让人难以忍受的东西。《漂泊的荷兰人》和《唐豪瑟》有修改过的版本：瓦格纳自己也觉得，他创作的维纳斯无以对抗伊丽莎白（《唐豪瑟》中的人物）那样的人物。但是，他从未修改过《罗恩格林》，甚至连小的细节都没有改过，因为改变会揭示太多东西。他的文字写作充满审美方面的观察，但少有自我批评：他不希望人们从舞台布景之间的缝
242 隙偷窥。那些与音乐没有关联或与艺术毫无关系的人，就是这样写出关于他的长篇巨著的，比如，休斯敦·斯特华特·张伯伦所写的东西。瓦格纳表面上的自我批评止于《罗恩格林》，虽然他肯定乐意在以后修改很多东西，比如，与奥特鲁德一起的场景中，埃尔莎所唱的一切，还有太活泼和热情的第三幕前奏曲。好像是对缺乏音乐上自我批评的补偿，瓦格纳少有在其他作品中像《罗恩格林》中那么多地强调象征和心理上的意义。

如今，瓦格纳的风格已经成为公共财产，也出现了上百个模仿者，然而对他倾注于他的个人语言的形成中的一致性和创意力量，我们几乎无力羡慕。他知道他是多么剧烈地偏离他的时代，同时他又想征服他的时代，而且他的确征服了。作为艺术家，他对自己从来没有不诚实过。人们可以容许自己被他的艺术所征服，或者拒绝他的艺术，但是，那是他的艺术，他在没有任何妥协之下创造的艺术。如果羡慕作为音
243 乐的、艺术的、艺术上道德的行为，那么没有什么比《特里斯坦与伊索尔

德》的创造更值得羡慕。瓦格纳本来在构想这部歌剧时，是将它作为在完成《指环》之前为他提供完成《指环》所必须的手段的一部作品。

可他将它写成了什么！他写成了他最个人化的乐音表现的顶峰之作，他最不容调和的、也是对普通歌剧听众来说最难以接受的作品，他最让未来和后代感兴趣的作品，一部他自己认为不适于称为“乐剧”的作品(更不用说称为“歌剧”)，因而，他干脆将这部作品叫作“戏剧表演”(Handlung)，而根本不提及音乐。瓦格纳作为艺术家，从来没有像1859年8月6日晚当他写下这部作品的最后一个音符的时候那么孤独。尽管如此，他知道，为了将他的艺术变为现实，他需要许多人的合作，也许是所有的人。毕竟，他的艺术是歌剧性的，如果没有一个“公众”参与是不可能实现的。他需要所有的人，甚至他的同时代人，如果他们可以为他所需，因为瓦格纳不是可以等待后代的人。因此有了他对人民的宣言，因而有了《纽伦堡的名歌手》。在《纽伦堡的名歌手》中，他为自己创造了他理想中的一个公众的图景：就是这些人，天真的、没有受过教育的、善于接受新东西的“人民”，他们可以凭本能感受合适的 244
事物，并欢心接纳。这个“人民”从来没有得到过比汉斯·萨克斯一瓦格纳所给予的更多的恭维。如果有人想要一个《纽伦堡的名歌手》那样登峰造极的人民的对应物，让他读另一个瓦格纳同时代人关于人民的论调①：

> 啊，文雅的大众，你们的嬉戏多动人！你们的愉悦多么的甜蜜！你们的消遣中多有诗意！你们的欢乐中多少富于优雅的尊严！真的，伟大的批评家们是对的，艺术是为所有人的。如果拉斐尔画了神性的圣母马利亚，那是因为他知道，大众对美丽、理想和纯洁无瑕的爱，是多么的崇拜。如果米开朗基罗从坚硬的大理石，刻出他不朽的《摩西》，如果他有力的双手建起一座庄严的庙宇，那

① 摘自柏辽兹的《回忆录》，Rachel Holmes 与 Eleanor Holmes 英译，E. Newman 修订，纽约，1935年，第144页。

> 无疑是他在回应大众的需要，他们需要伟大情感来应答他们的灵魂。生起诗意之火吞没他们，塔索和但丁唱出了不朽的曲调。是的，诅咒所有那些不能为大众所仰慕的作品！如果他们嘲笑那些作品，那是因为它们一钱不值。如果他们鄙视它们，那是因为它们
> 245 可鄙。如果他们以嘘声排斥它们，我们就驱除作者，因为他缺少对公众的尊敬，他冒犯了公众巨大的才智，给了他们最深的不快。让他去吃苦头！

瓦格纳自己并非远离这样充满咒骂的反讽。他在理性方面极度孤独，他所感受到的艺术上的苦恼——特别是1859至1864年期间，因在物质方面的欲望而加深——导致了他写出两封动人的信。在这两封信中，他终于脱下了面罩，将整个的悲剧写出来，这是在他挣扎、他与他的世纪抗争的尽头。这对他真是难得。当然，他将那个世纪描绘成全由糟糕的东西所包围，那是荒谬的夸张。而且他在认识和与中产阶级的平庸、愚蠢和偏狭的对抗中，已经有了很多战友：音乐家和非音乐家，不仅有李斯特，而且有勃拉姆斯，不仅有叔本华，而且有尼采。最大的悲
246 剧在于，瓦格纳自己卷入他的世纪太深，不能对它大获全胜。他征服了世界，但他的征服太暴烈，因而不是无可争辩的。瓦格纳的风格是非常个人化的，而一个太过个人化的风格是要被它的模仿者们搞到荒唐的地步的。作为一个完整的艺术，同时也作为一个如此现代的、复杂的和多面孔的个性，瓦格纳的艺术还不够纯净，所以逃脱不了被某些人神化、却被另一些人咒骂的命运。他总会制造派别，有时这个派别人数多，有时那个派别又会是多数。

在瓦格纳这个征服者、这个与他的时代对抗的音乐家的反面，是威尔第这个被他的时代和他的民族所推动的音乐家，这个顺应他的时代、属于他的时代的音乐家。然而，这不完全如此，就如他的反面瓦格纳也不完全是那样。我记得一个问卷调查，是关于目前这个时代与威尔第和与瓦格纳的关系的。我想在这里引用一位深受敬仰的德国指挥家的回答：

> 现在人们常常喜欢在瓦格纳和威尔第之间进行比较。这个比较非常能代表目前的情形。无论人们对这两个天才说什么，这是很清楚的：至今威尔第是这两者中是更平稳的，也是更容易被无论 247
> 是歌唱家、其他表演的音乐家，还是公众所接受的，是更令人愉快的。这本身在很大程度上解释了在公众的眼中，威尔第相对于瓦格纳在当代的地位。

这个比较与看法初看是无可辩驳的。但在更深层的意义上，它们根本不“清楚”。有一种观点认为，没有必要将威尔第与瓦格纳对立，或将瓦格纳与威尔第对立。由此，也没有必要贬低好的威尔第演绎者，和真正喜欢威尔第的公众。好的威尔第演绎者与好的瓦格纳演绎者同样少，真正喜欢威尔第的公众与真正喜欢瓦格纳的公众同样少。威尔第更平稳、更容易让人接近、更令人愉快？相反，不仅可以说，瓦格纳的音乐设计和手段要清楚得多，而且还可以说，瓦格纳创作的“理性的”和智性的方面，比威尔第的要容易理解得多。的确，威尔第看上去比瓦格纳“简单”。通往歌剧形式的道路，对威尔第要比对他的这位德国同时代人更直，复杂程度也低。瓦格纳最初树立了自己关于歌剧的理想，并确定了音乐戏剧，加上他自己的交响概念。瓦格纳的前辈多么少！韦伯、 248
马斯内、迈耶贝尔，很难说有贝多芬，肯定既没有莫扎特也没有格鲁克，即便是他想象过。有德国交响曲，但很难说有德国歌剧。在1830年前后，当瓦格纳开始创作的时候，德国歌剧仍然是一项新发明。另一方面，威尔第的歌剧所产生的根基是多么深厚！歌剧，而且只有歌剧，在几个世纪中是意大利真正的、几乎是唯一的艺术形式，一条笔直的道路从佩里的《尤丽狄西》通往亚历山德罗·斯卡拉蒂的《罗梭拉》（*Rosaur*），通往罗西尼的《摩西》，从罗西尼经贝利尼和多尼采蒂到威尔第。人们只需在歌剧院中坐下，欣赏这些歌剧，好像不需要什么特别的理解。尽管如此，我发现任何一部威尔第的歌剧所具有的神秘感，都不比瓦格纳的任何一部少。《游吟诗人》中的《熊熊烈火》（*stride le vampa*）与《唐豪瑟》中的《晚星之歌》（*Song To The Evening Star*）或《帕西法

尔》中库德丽的贺翠莱德的故事(tale of Herzeleid)同样引人入胜,《弄臣》中的四重唱并不比《纽伦堡的名歌手》中的五重唱更“容易直接为人接受”,《法尔斯塔夫》中的一幕也不比《帕西法尔》的一幕更令人“听得入耳”。

威尔第是在他自己的时代和自己的人民的伴随中获得成功。当人
249 们想到他的时候,人们想到的是《游吟诗人》、《弄臣》、《阿依达》。但是,威尔第有时并不是一个让人舒服的歌剧作曲家,甚至对意大利听众而言也是如此。他的《麦克白》就是一个例子,这证明,认为他更平稳和更容易接近的说法并不合适,不适合意大利听众,也不适合德国听众。《麦克白》根本没有成功过。1847 年在佛罗伦萨的德拉·佩戈拉剧场的首演不成功,那里的演出给人的印象很平常。在斯卡拉剧院的演出也不成功,因为那里的演出很糟糕。1865 年在巴黎修改后的演出,也不成功。《麦克白》是部很糟糕的歌剧吗? 根本不是。只是,对意大利听众,它是部非常不让人愉快的、令人不舒服的歌剧,对德国或盎格鲁撒克逊公众,他们希望在其中看到莎士比亚的东西,对他们而言,这是一部非常矛盾的歌剧,它唤起了复杂的情感。威尔第创作这类作品,不考虑民族性的本国的成功,或国际性的成功(那对他意味着巴黎、伦敦、维也纳、柏林),不止一次,而是几次。时常,他试图以修改来拯救一部歌剧,《麦克白》就是这样。但如果那样做也不行,他就将作品丢在那里。他就是这样处理《西西里晚祷》、《西蒙·波卡涅拉》、《命运之力》和《唐·卡洛》的。

250 但是,总的来说,他的确获得了他那个时代和民族的承认。他的歌剧中的问题可能被理解或被忽视,但这些歌剧中最直接了当和令人瞩目的效果是明确不移的。普通意大利歌剧听众在欣赏《游吟诗人》、《弄臣》、《阿依达》的时候,是不会思考有什么问题的。他可以将这些作品,看成是属于有几个世纪的传统的歌剧的合乎逻辑的继续和发扬光大。它们的确是这样的作品。它们在品质上强于诸如篷基耶里的可怜的《歌女焦空达》这样的作品,但它们同属一类。《歌女焦空达》至少与《假面舞会》同样受欢迎。音乐与舞台之间的关系秩序良好:那意味着,音

乐是一切，戏剧什么都不是。人声与器乐伴奏之间的关系也秩序井然：这意味着，管弦乐队从属于歌唱家，不需要交响音乐的优势。表演也从属于音乐，诗歌是音乐“顺从的女儿”，并为音乐补充激情的高潮，这样的高潮是音乐释放时所必需的。没有其他任何东西，比瓦格纳和威尔
第各自与歌唱家之间的关系，更凸显出他们之间的不同。威尔第对他 251
的歌唱家的要求非常高，而且很少满意。但他的要求只是更多的要求，与罗西尼、贝利尼、唐尼采第的要求没有不同。以他所处的地位，他轻而易举就可以选用当时国际上最好的歌唱家。瓦格纳的要求很不同。他不得不先等待和培养了演唱他的作品的新一代歌唱家，当他发现一个有意愿而且有才智的人的时候，那是中了彩。

威尔第到了他的创造工作的末尾，他不再需为作品的“成功”而操心的时候，才出了两部作品，《奥塞罗》和《法尔斯塔夫》，其中除了音乐家威尔第，还有一点诗人莎士比亚。差别是很清楚的。《乔万娜·达尔科》和《路易斯·米勒》中有席勒吗？《弄臣》中有雨果吗？他们最多是最原始的文字的提供者。但是，即便是在他的最后这两部作品中，威尔第也依然是意大利人和传统派：无论如何，以历史的眼光来评判《奥塞罗》，可以追溯到佛罗伦萨的“卡梅拉塔会社”，评判《法尔斯塔夫》，可以追溯到18世纪的喜歌剧。这样，意大利也以充满敬意的热情，接受了
威尔第的最后两部歌剧。当然，普契尼的《波西米亚人》和《蝴蝶夫人》、 252
马斯卡尼《伊里斯》要令人愉快得多。

8

瓦格纳比威尔第更暴烈，也比威尔第容易出差错。当然，音乐可不知道什么是科学领域中的事实差错。但是音乐中有死胡同，有弯路，还有对自己能力的错误估计。艺术史上的一个例子是，阿尔布雷特·丢勒对意大利的访问，导致了“文艺复兴”对他的作品的影响，被看成是错走的一步。威尔第有失败，但没有失误。另一方面，瓦格纳写过一部作品，即歌剧《爱情的禁令》，他自己后来将它看成是个错误，一个“年轻人

的罪过”。在此，他认为自己以不道德的的思维方式，进入了一个误区，并采取了被后来瓦格纳这位浪漫主义者看成是没有道德的音乐态度。从《特里斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》的角度来看，那的确是个错误，是进入歧途的弯路。如果是这样的话，《黎恩济》也是在这条歧途上的
253 一个里程碑。回归适合于瓦格纳的正道的过程，始于《漂泊的荷兰人》的创作，并非在那之前。但作为瓦格纳的戏剧而非音乐才干的预演，《爱情的禁令》可以与《黎恩济》，甚至《唐豪塞》比肩。

这样的“错误”，好像在那些倾向于是浪漫主义的音乐家，比起那些代表“古典的”类型的音乐家而言，更常产生。巴赫从来没有偏离过他的方向，将亨德尔的歌剧看成是通往他的清唱剧的弯路，恐怕说不过去。莫扎特创作了上百件无足轻重的作品，但是，他的途径是笔直的，有他的直觉，因而，他甚至能够将那些可以看成是退步的作品——比如在《费加罗的婚礼》和《唐璜》之后的《女人心》——纳入他向上的进程。

格鲁克的情况相当不同。他的“改革”首先采取了与梅塔斯塔西奥的歌剧理念相抗拒和敌对的形式。但是，在《奥尔菲斯与尤丽狄茜》之后一年，他旅行到波伦亚，以便为一个梅塔斯塔西奥式的典型脚本《克莱莉娅的胜利》(*Il trionfo di Clelia*)谱曲。任何时候他的环境需要，他就沉溺于这样的退步，周而复始。他决非一个空谈家、教
254 条主义者，而是一个能够容许自己这样做的艺术大师。他与他的时代作对，但偶尔也顺应时代，顺应它的条条框框。他的退步不是错误，而是他的漠然所致。当他想要克服时代的阻碍的时候，他在贵族保护人的援助下进行。

另一方面，贝多芬作品中，那些出于他的爱国主义而产生的器乐和戏剧作品，可以看成是失误，当然不是他那个时代意义上的失误，而是在后代看来如此。这些作品包括《雅典的废墟》、《斯蒂芬国王》、《匈牙利的第一位恩主》、《战争交响曲》作品 91 等等。这些作品占了贝多芬全集中的几卷。这些可以被看成是错误，因为贝多芬是个自由音乐家，第一个能够定下自己时代的法则的自由音乐家，尽管他仍然可以很充分地被看成是 18 世纪的孩子，我们不必将为“具体场合”作曲的角色太

当回事。然而，舒曼创作歌剧《格诺费娃》是个千真万确的错误：那是对自己的特质和力量没有直觉的错误估计。他根本不应该创作任何歌剧。勃拉姆斯表现了更准确的本能，因为他仅仅是设想但从未真正动 255
手写过歌剧。

9

19 世纪开始给予艺术家，特别是音乐家更大的自由，产生了最多样的音乐家，他们体验了同时代人的反对和支持的混合经历。如瓦格纳和威尔第那样明确的、如果不是单纯的类型，是少见的。贝多芬性格的特别的侧面正好与那个时代、也就是"革命"和"悲怆"相吻合。他最直接的影响，就是经他的性格的这个侧面而施加的。音乐中，表达这样革命性的情感最有力的形式是进行曲，我们知道进行曲在贝多芬作品中所起的重要作用。他的协奏曲尤其是这样，这也是有历史原因的。是小提琴家乔瓦尼·巴蒂斯塔·维奥蒂将进行曲，或更准确地说，进行曲节奏，进行曲般的速度，引进了协奏曲的第一乐章。维奥蒂然后将这样的样板传给了莫扎特。莫扎特钢琴协奏曲中最美丽的几部（K415 256
之后）的第一乐章，可以确定是进行曲风的。在 K491 那部协奏曲的终曲中，莫扎特引入了快速的进行曲，正如贝多芬后来在《"英雄"交响曲》的终曲中所做的。这类进行曲扩展并最终被宏伟地理想化之后，被贝多芬合成为一个对他的同时代人最有直接吸引力的艺术形式，而且他要最立竿见影的效果，所以他用在了协奏曲上。在他的《G 大调钢琴协奏曲》的第一乐章第一主题中，进行曲元素不那么明显，在第二主题中就更明了。以这些作品，贝多芬似乎从他的那个时期获得了他的自由许可证，就是独立按自己喜欢的方式创作的自由，就如在其他作品中那样，比如钢琴奏鸣曲、大提琴奏鸣曲作品 69 号和 102 号，特别是在四重奏中，因而勇敢地向未来推进。

10

在19世纪,创造性的艺术家与他的时代之间的相互关系每20年
257 就会改变,有时甚至更快。门德尔松只将他的节日进行曲写入为《仲夏夜之梦》而作的音乐中,以保持与他的时代的完美和谐,那时贝多芬刚死,是1815年之后那个需要休息的时代。瓦格纳这个地道的反抗者,对门德尔松如此强烈地反对,不是没有理由的。

勃拉姆斯与他的时代的关系在那时是非常引人瞩目的,并与瓦格纳形成对比。内向的勃拉姆斯是这两人中更独立的一个。瓦格纳要征服,他必须要征服——以最厉害的枪、最有杀伤力的武器——而且他的确征服了。正因为他的征服欲望的力量和暴力,他后来不得不失去许多他俘获的、网罗的、陶醉的和捆绑的人。另一方面,勃拉姆斯等待着时代向他走来。他能够等待,他知道他平静的力量的影响力。并非他没有跟随者和欣赏者,即便是在他活着的时候,这样的人从舒曼开始;并非他没有以贝多芬那样的荣耀安葬!他在自己周围集合了稳步增加的跟随者,而且随着时间的流逝,他也赢得了大众。他没有得到瓦格纳
258 的追随者,因为瓦格纳的影响是国际性的,甚至影响到了法国和意大利。但勃拉姆斯的音乐在外国也受到喜爱:盎格鲁一萨克森国家对他的喜爱即使在方式上不同于德国,但在程度却并不逊色。的确,所有那些具有灵魂、对完全内向、非常强烈、充满多愁善感的音乐敏感的人,都倾听勃拉姆斯。

勃拉姆斯不是要征服任何东西,甚至不是要征服未来。也许要征服永远,但不是未来。他的音乐,就如任何优秀、诚实、技艺娴熟、取材于最佳的材料的作品一样,具有实质。这里所指,完全不限于“内容”,但他的音乐也是有内容的。内容完全写进了他的具有高超技法的作品中,不仅写入了,而且锁入了其中。你必须找到钥匙。勃拉姆斯是个后裔,一个力量巨大的过去的后裔。瓦格纳几乎完全是受他那个时代的刺激,贝多芬和韦伯之后,几乎只受到马施纳、柏辽兹、李斯特以及他自

己的激发。而勃拉姆斯几乎不在意他那个时代，除了肖邦和舒曼。他甚至认为舒曼也没有教他多少，除了象棋。但是，舒伯特，这位最有感染力的创新者，教给了他东西。莫扎特这位容易让人模仿，同时也是最 259
不好模仿的人，也教给了他东西。海顿这位纯朴而直率的人，教给他的更多。更重要的是亨德尔和巴赫——还可以上溯到海因里希·许茨，以及更遥远的 16 世纪和 15 世纪的大师们。

勃拉姆斯知道，他是个继承者，而且就是个继承者。但他也不总是满足于只是个继承者。他创作生涯的开始是狂飙突进式的开始。直到《第一钢琴协奏曲》，以舒曼的话，他是"贝多芬式的"。这部作品在莱比锡的不成功没有让他屈服，而是改变了他。他开始意识到，他不能沿着这条延续过去的大路往前走，与过去的大师们并驾齐驱。他意识到，没有更充分的准备，他是不能倾吐自己已经过多流淌的心灵。一次又一次，他从挑战转变为隐忍，从《C 小调交响曲》(因为它里程碑式的比例，彪罗称之为"贝十"，但这对贝多芬和勃拉姆斯都是不公正的)的精神到《第二交响曲》的田园式安宁，到《第三交响曲》的准英雄主义，到《第四交响曲》的无情命运的终结。沿着这条路，有完全欣喜的驿站，比如早期模仿舒伯特所写的《六重奏》，晚期但仍然是舒伯特式的《G 大调五重 260
奏》。在他的各类型的作品中，交响曲、室内乐、歌曲中，都可以找到这样快乐的驿站。但是，在接近他生命的最后所创作的《单簧管奏鸣曲》和《单簧管五重奏》中，这样的快乐变成了单纯的回忆：过去的快乐，或说远古的过去的快乐，遗失在全部的永恒之中。

勃拉姆斯是个人文主义者。他与古老音乐的关系，与他的德国同时代的画家安瑟蒙·费尔巴赫与古代艺术的关系相似。勃拉姆斯也喜欢费尔巴赫其人其作：他们一起属于时间的历史。或者，我们可以选择远古更伟大的例子与勃拉姆斯相比，这就是法国古典主义画家尼古拉斯·普桑。他的作品包涵吸收了所有的古董，以及意大利和法国文艺复兴，同时对他的伟大无损毫毛。勃拉姆斯不是反瓦格纳，而是反李斯特的头领。在稀奇又笨拙的抗议"新德意志派"的信上的签名中，勃拉姆斯的名字最著名。对勃拉姆斯来说，这些新德意志派人物并不意味

着瓦格纳和他那些狂乱的跟随者，而是李斯特。同时，他也不真是冲着
261 李斯特个人，而是针对他的音乐中据称的无形式，针对李斯特否定勃拉姆斯所珍视的过去，针对李斯特俗气时髦的姿态。李斯特也喜爱舒伯特和贝多芬，甚至巴赫，以他的心智这很自然（虽然他肆无忌惮地贬低亨德尔）。但他不是这些大师的"继承者"。勃拉姆斯是个彻头彻尾的继承者，他不想跨出过去的框架。能再次在那个框架中添砖加瓦（也许是最后一次，而且是创造性地）是他的荣耀。在那个他发现自己来晚了、也许有点太晚了的局面中，他竭尽全力，做了所有能够做的。因此，他得到了，并将永远得到所有那些感觉自己有点过时的人，那些也是继承者的人的理解。

11

一个伟人不论是否被他时代所推崇，也不论他是否引领着他的时代，他的作品都会是一种生生不息的脉动，一股推使向前的动力，艺术世界（在我们这里是"音乐世界"）的新奇性探索都必将会抓牢这股动
262 力。音乐历史这个概念，说得好听也是含糊其辞的概念，是妥协的结果。这个妥协源于那些作品对我们所称的"公众"，即人性（同样也是含糊其辞的概念）的影响。如果音乐的历史仅仅是能人创造的，这个过程就简单了，就不是一个戏剧性的过程了，也会如平淡无奇的事件通常所是的那样，了无兴味。在某些领域，伟大性就根据这一事实被排除了，比如娱乐音乐领域，这个领域的边界很广，从流行金曲到某一类歌剧。在这个领域中，一个流行的曲子被另一个击败是一个很平和的事件，就如一个流行的轻歌剧或音乐喜剧被另一个所代替，他们都是为"今天"而作。很难将《玛丽塔娜》、《玛尔塔》、《格拉纳达的野营》的作者归于伟大。但"不朽性"对这个领域中的一些工作者作出了让步，似乎也为这些人所证明：如约瑟夫·兰纳、雅克·奥芬巴赫以及约翰·施特劳斯。

奥芬巴赫的名字甚至让我们驻足。兰纳仅仅代表了革命前旧维也纳的音乐纪念品，正如约翰·施特劳斯代表了勃拉姆斯、布鲁克纳、胡

戈·沃尔夫时代的维也纳，对“严肃”和雄心勃勃的人，这个地方一定有 263
舒心适意的音乐。总有一天，约翰·施特劳斯会成为不过是这个维也纳的音乐纪念品，比那个维也纳本身更持久，但不是“不朽的”。而奥芬巴赫不止是路易·拿破仑的巴黎，他的艺术比约翰·施特劳斯的更微妙、更有章法，后者的音乐中，不仅有我们所知道的维也纳这个大都市，而且还有19世纪繁荣时期，讲方言的维也纳，这个油腻、多愁善感、沾沾自喜、自高自大的工业城。奥芬巴赫的音乐看上去如此依赖于它自己的时代，向永恒的区域扩展，但不能获得伟大性。正如通常所见，在这里可以再次找到瓦格纳关于他的同时代人所说的恶毒话。在谈到奥芬巴赫在巴黎喜歌剧院的对手奥柏的时候，他说奥柏的“让人愉快的玩世不恭的冷漠”和他的“表面光滑”，是创作出来掩盖“优雅地隐藏着的肮脏”。谈到奥芬巴赫作为奥柏风格的利用者，他说，“其中确有温暖，粪堆的温暖，里面可能是欧洲所有的猪在打滚”。这是将奥芬巴赫的音
乐与它所服务的宗旨相混淆。一个文化道德家可以以这样的方式说 264
话，但一个音乐家不该如此。因为除了那些最放肆无礼的（即便是放肆无礼也显得温文尔雅）东西，奥芬巴赫包含有最缠绵、最温柔、最简洁的细节，无论是在艺术还是道德意义上，修剪得最精致、最明净。它们是那个虚构的比米尼岛上小小的花朵，奥芬巴赫精神上的亲戚海因里希·海涅为它吟唱了一首序曲和三首浪漫曲。这个岛是不能让平庸之辈在上面踩踏的。正是有了这些花朵，奥芬巴赫的音乐才经久不衰。

对罗西尼，这样的经久不衰变成了不朽——换句话就是伟大（就滑稽能够成就伟大而言）。“这是伟大的小丑”。这位正歌剧《摩斯》或《塞密拉米德》的作曲家、一部大歌剧即《威廉·退尔》的作曲家，在这里仅仅是个时尚作曲家，仅仅是个历史人物。但《意大利女郎在阿尔及尔》、《灰姑娘》和《塞尔维亚的理发师》的作曲家达到了伟大的高度，这些歌剧中，他将滑稽变为非真实的，变成了木偶，偶尔变得神秘。这样的伟大性与莫扎特的喜歌剧的伟大性非常不同，但的确是一种伟大，娱乐中的伟大性。

这种伟大性只有鉴赏家才懂得，比如威尔第这样的人。尼采这个 265

只对瓦格纳有本质了解的人，承认罗西尼是“轻快流畅”的，这绝非尼采
所梦寐向往的“南国音乐”的品质。公众和大众也从《塞尔维亚的理发
师》中，只看到令人愉快的消遣，别无其他。与此相反，真正的伟大性，
从巴赫到贝多芬的伟大性，对于这些公众和大众而言，也仅仅是声誉上
的伟大性。别让我们错误地相信，他们对巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特的
崇敬，与对迪费、若斯坎、帕莱斯特里那、蒙特威尔第、许茨的崇敬有什
么不同，后面这些大师为他们所接纳而没有异议，但只是作为历史人
物。我们真能相信，在巴赫《赋格的艺术》(这部作品在过去 20 年中，在
东西两个半球已经在一定程度上流行)的一次演奏中，一千个听众中有
多于三个人不仅能理解这部作品，而且还能获得其中的欢乐？《女人
心》是一部不比《费加罗的婚礼》或《唐璜》差的杰作，从风格的纯正上
讲，也许更好，只是莫扎特在他的最后这部喜歌剧中，忘记了他在其他
两部歌剧中所做的：为所有不同类型的耳朵(不把特别锐利的耳朵计算
266 在内)作曲。要发现《魔笛》的戏剧和音乐上的大师手笔中的秘密并不
容易。而很多虔诚的瓦格纳拥护者就已经被惯坏了，无法有这样的发
现。为大众所理解的首先是悲情，或者(当然如此！)是在悲情后面起作
用的力量。要不然的话，贝多芬的《第八交响曲》在受欢迎的程度上，不
会落后于《第五交响曲》，或者后期弦乐四重奏不会落后于交响曲。举
另一个例子，勃拉姆斯的更有准英雄特质的《第三交响曲》，不会落后于
《第一交响曲》。“虔诚的瓦格纳派”仍着迷于这个老男巫诱惑的展示，
这与着迷于柴科夫斯基交响音乐作品中粗俗的悲情和廉价的“悲剧”，
没有什么不同。只有少数人的一致意见决定伟大性。那些创造伟大的
人和那些承认伟大的人。那些承认伟大的人，就是说那些真正的批评
家，比那些坐在自己独有的天地里的创造性音乐家，有更敏感的耳朵和
更“客观的”头脑。逐渐从世界上所有的愚蠢、对派系的热衷、狭隘的固
执中蒸馏出来的，是“真理”——即伟大性的公正评价，但这个真理和评
267 价仍然会不断变化。因此，根本没有永远正确的艺术历史，没有“客观
的”音乐历史。它的内容被反复搅动，受到不断敏锐的感觉力和时代理
性的需要的影响。要是将来什么时候有部客观的音乐历史，我们可以

合乎情理地假设，音乐本身已经死了。

这在20世纪上半叶的确是音乐所面临的危险：创造者和接受者之间的相互影响已经变得很薄弱。这个世纪所有的，或几乎所有的音乐家，似乎都得变成与时代对抗的音乐家。这种情况已经如此严重，好像他们根本不介意，他们作品是否会引起“反响”——无论他们可能渴望多少，他们一定渴望它。他们好似在寂静中，孤独地坐着，坐在众所周知的象牙塔中，穿着他们的礼服。除了那个有兴趣的小圈子，普通公众最多以漠视来奖励他们，还带着冷淡的容忍。而那个小圈子中的人就承担起在艺术家和现在，可能还有未来之间调停的任务，如果他们愿意的话。

12

如果要对现在和未来的伟大性说点什么来结束本书的话，那么这 268
点要强调：音乐还没有死。我们有关音乐的历史知识仍然是非常不稳定的，仍然处于很大幅度的流动中，所以，还可以不用担心音乐的末日来临。这是以矛盾来辩论的。这就容许我们问这样一个问题：“音乐中的伟大性现在和将来可能有吗？”唯一可能的回答是一个反问，“为什么不可能？”海顿老人在他的创作生涯结束时说过，在他看来，在他的领域中，好像没有什么东西仍然需要去完成，而且，所有通往未来的道路都敞开着。他的说法在今天不再成立了，至少是对他所说的第一点而言是如此。自从他那个时候以来，有许多东西确乎已被完成。至于他所说的第二点，我们不知道人类有多老或多年青，到底我们的悲观是否有根基，或回应歌德所说的，“世界是否也在衰落，因为我们的小容器不清
晰”。我们确实是悲观的。我们整个关于艺术的总体概念已经改变了。 269
今天的艺术不再具有它一个半世纪之前，在贝多芬(第一个面对世界的“自由创造者”)之前所具有的意义。那时，艺术被看成生活本身的组成元素，在确定的社会建制中——如教堂、贵族圈子、中产阶级——提供服务。(只有那些最原始的艺术表现形式，那些小孩子的或地位最低下

的人的艺术，才普遍流行。但那些东西是否“艺术”，还是个问题。）在那些过去的日子，多少在这个社会的框架内，音乐家是否容许有个人独特的风格和个性凸现出来，这并不重要。但是，他不能打破这个框架本身，他不能违背社会的意愿而创造，否则就会冒着毁灭的风险，就如伦勃朗，当他不再适应他的赞助人的趣味时的命运。

再说一次，艺术作为生活中的应变物和装饰物，或者如果你愿意这样说，仅仅作为生活中的应变物和装饰物，这个意义上的艺术，今天已经不复存在。如果一个艺术家（我们这里就是一个音乐家）一意孤行，创作如今很难找到市场的作品，比如歌剧、交响曲、艺术歌曲，那他是个
270 非常孤独的人。今天仍然存在的市场，仅仅是为了那些与商业有关的音乐形式，比如舞蹈、电影、广播。广播在某些情况下也是那些“一意孤行”者的音乐的消费者和传播者，但不是广播电台喜欢他们的音乐，而是因为广播行业也喜欢披上一套理想主义的外衣，还因为广播节目的流通量是如此巨大，甚至没有那些“一意孤行”者的音乐就难以运行。这与畅销书出版商，偶尔也出版一小卷诗歌或诗性散文，是同样的道理：以金钱换荣誉。

我绝对不是在以轻蔑的方式谈论所有为商业服务的音乐。就现在的情形而言，写作优秀的流行音乐和优秀的电影配乐，至少与创作优秀的交响曲、弦乐四重奏或歌剧同样重要。的确，在 19 世纪的时候，创作诸如奥芬巴赫的《佩里绍莱》（*Pérechole*）这样优秀的轻歌剧，已经比制造平庸的或模仿来的歌剧重要，这些歌剧诸如理查·施特劳斯的《贡特拉姆》、皮泽蒂的《德博拉与亚莱》或者霍尔布鲁克的“威尔士三部曲”。伟大性在这两个领域过去都是可能的——一个不再有市场，另一个仍
271 然有市场——或者重新有了市场。但是，我们怎样来评估这样的伟大性？我们如何能说昨天的或今天的任何特定的音乐，必将成为人类永恒的财富？关于这个问题，答案只能悬置。

有一件事情是确定的：我们再次生活在一个音乐史的艰难时代。我们绕不开与 17 世纪的比较。那个时候和现在一样，旧的摩西律法（Tablets of the Law）已被打碎；和那时一样，我们今天陷入了开始和

试验的困境,我们为找到新的内涵和新的形式而战。在这样的转折时期,最后那个仍然是前辈“继承者”的人(从长远看,继承者总是有点逆历史而动的),还是比第一个打破律法的人快乐,这是一个悲剧性的情形。从世界上所有的音乐民族中,可以举出一打例子,但最引人瞩目的,是德国的:理查·施特劳斯和马勒的并置。施特劳斯从未意识到与世纪交替一同到来的冲突:他相当幼稚地将自己看成是个继承者,主要是交响音乐作曲家李斯特以及强有力的管弦乐歌剧作曲家瓦格纳的继承者。他静静地继续以他们的犁耕作,他活得非常长,这是来自天堂的礼物,当然是从世俗的意义上这样说。马勒逝世较早,就像所有伟人一 272
样,死得适逢其时。在他的《第九交响曲》和《大地之歌》之后,他还有什么东西留下要说?《第十交响曲》开了头,但没有完成。在他的全部交响音乐作品中,马勒给了我们他对自己和他的时代完整和彻底的表白。从他这个巨大的音乐世界中,不仅可以构建他本人,而且可以构建从1890年到1914年这整个奇特和充满不幸的时期。马勒,而非任何其他人,是瓦格纳和今天的“现代主义者”之间,极度浪漫主义与音乐的自我销毁之间这个时代的音乐家的真正代表。这种自我销毁现在看来是必须的,如果我们希望建立新的东西。

怀疑马勒的创造力是荒谬的,因为他的想法据称是经转手得来的二手货。他有他所需要的想法,和施特劳斯一样,他仍然是那个我们最初称为浪漫主义、后来称为极端浪漫主义的时期最后的音乐家之一。但他已经将自己投射到了一个新时期,就如他是一个真诚的人和音乐家一样,他感觉到了断裂、冲突、“转折”。他是最矛盾的人物,在这些极 273
端的感情之间撕裂:恶魔般的无情与心灵的天使般的软弱,严重的神经过敏和与自然宁静的交流,酒神狄俄尼索斯式的狂喜和太阳神阿波罗式的镇定。他的音乐也在这些极端之间摇摆。受到巨大的激情的支配,为要表白的巨大冲动、巨大的痛苦、伟大的爱情所支配,马勒是如此痉挛的音乐的最后一人。随之而来的是《大地之歌》的消沉,《第九交响曲》愤怒的破坏性的否定。但是,甚至在否定中也有绝望,在消沉中也有爱情,但没有嘻笑、冷酷、丧失灵魂,这些是在他之后出现的、也必定

会出现的东西。马勒打开了通往那种音乐(通过那种音乐,所谓的极端浪漫主义得到清查结算)的大门——也就是今天的音乐。可以认为,他并不了解这点。但他也许了解,今天的音乐,即斯特拉文斯基的音乐、勋伯格的音乐、欣德米特的音乐等等,可能再经过一个具有和他一样的
274 挚爱、真诚、真实、善良、温暖,同时又比他更有优势、更统一、更欢乐的音乐家之手而得以清查结算。

我们不知道,这个音乐家是否会出现,什么时候,在哪个国家。17世纪花了几乎80年才创立了一个新传统,即一种音乐语言,用以再次表达完美的、真实的、有效的东西。在20世纪,条件可能不是那么有利,虽然我们的生活节奏更快——也许正是因为我们的生活节奏更快。因为快节奏的生活更给人以逃逸和容易忘记的感觉。保存那些值得保存的东西,将它们的根子埋入地里,是多么地重要!歌德将这点美妙地归纳在一段诗歌中,这段诗是在他的葬礼上朗诵的段落之一:

从一个时代到另一个时代,
穿越过去,
新生的力量获得了生机,
永恒灵魂的高贵思想,
让人类永远持续。

我们也只有传统还在。"从一个时代到另一个时代"获取新的力量——因为伟大性会持久存在。我们时代的许多音乐家的使命,就是
275 为未来的大厦添砖加瓦,或者最多是被评为多少有点价值的铺路者。或许,他们被人发现比那些集大成者和最终完成者更有意思、更让人喜欢,就如一度前拉斐尔时代比拉斐尔本身更让人喜欢。最终完成者又再次面对他必须"被推翻"的不幸命运,因为艺术的历史永远不会停滞不前。它是传统和成规为一方,与藐视陈规陋习的青年为另一方之间永不停息的斗争。这场斗争中的反对方,总是对抗父辈的艺术,以及与他们的艺术相联的理想。在1900年前后,那是不仅对抗瓦格纳,而且

对抗所有被认为与瓦格纳相联系的东西——的确，整个浪漫主义，包括贝多芬本人中被看成浪漫主义的元素。反对方跳过了瓦格纳和贝多芬，回到巴赫，回到尼德兰乐派，回到中世纪，回到所有被看成是纯正的、"构造性"的音乐。他们甚至要老巴赫，《赋格的艺术》的巴赫，不要年轻时的巴赫。而下一个时代，整个事情完全可能反过来。

如果一个人意识到1900年与（比如说）1980年之间的音乐的历史地位，而且并不将它看成是幸运的音乐时期，那么，他就远远不是"失败者"或"反动者"。德国自然科学家威廉·奥斯特瓦尔德在他的著作《伟大的人》（*Great Men*，1909）中，认为："科学的目的就是让人类能够预言。"历史当然不是一门真正的和精确的科学，但是，如果它真有什么用途的话，它就是要帮助我们从过去中学习，以获得关于未来事件的趋势的结论（只有政治家没有能力或不愿意为了现在和将来，从过去的历史中学习）。奥斯特瓦尔德继续写道： 276

> 如果不能利用……从过去中获得的知识来估计未来，那对过去的研究毫无意义。比如，学习语言……毫无意义，如果不能利用它来对目前真正使用的语言进行更好的改造。目前使用的语言的无望的欠妥恰恰被语言专家们所遮蔽，或是他们给了我们错误的解释。另一方面，文字文献学家是导致我们的语言僵化不变的"卫道士"，换句话说，他们坚决敌视所有合理的进步。谁看不出那本质上、骨子里属于保守经院主义的特质？

（就在引用的话之前，奥斯特瓦尔德给出了他的观点：当代文字文献学和历史科学的很大部分，会像中世纪在我们看来是经院学式的墨守成规那样，出现在我们的子孙面前）。音乐语言没有什么不同。一个音乐家说，巴赫的语言、或贝多芬的语言、或瓦格纳的语言，对他已经足够了。一个批评家占据了过去的伟大遗产的看守者的位置，试着消灭现在和未来，但仍然可能被扔进垃圾堆。回到过去是不可能的，就如将我们的身体带入巴赫、莫扎特、瓦格纳的时代，那是不可能的。巴赫、莫 277

扎特、贝多芬找到和发展的语言，只对他们是充分的，其中没有给我们留下足够的东西。我们必须担当起我们的命运，我们必须往前走。我们必须增加音乐的词汇，正如在每个时期的每个大师都增添了这个词汇。过渡时期让人不习惯有时听来觉得丑陋的词汇，将来总有一天会看上去熟悉和有表现力。传统将转变它们。

278 在这样的历史时刻，也许，我们被迫思考在20世纪创造一个传统的可能性和困难。这个思路不简单。既然这个世纪已经被正确地称为机器的世纪，如果我们将艺术的节奏与机器的节奏相比较的话，我们也许可以最快地达到我们的目标。

有些人，出于某种担心，回避参观技术博物馆（我就是这样一个人）。部分是因为他们并不将机器模型和表格看成是合适的博物馆展品，部分是因为他们对那些与化学、物理、数学公式有关，或涉及静力学、动力学、机器建造、电、煤炭或焦油生产的东西所知甚少（这是我的原因）。但是，一件甚至连外行也知道的事情是，在所有技术和机械领域中的所有发展中日益增加的速度——以几何级数发展的速度。在一些博物馆的“儿童园地”，可以看到通信的发展，整齐巧妙地布置在一个塑料的彩色缩小立体布景中。从中可以看到，五万年前，猎人肩扛猎物进入山洞。然后，三万年前，猎人将猎物放在植物皮网上拖在身后。一
279 万年前，猎物放在轮车上拉，或者用小船在水中划。然后是大概三千年前，驮载马车和帆船，并这样维持了一段时间。在18世纪的末尾，场景又改变了，铁路和蒸气船出现了。在19世纪末尾，出现了汽车和飞机。发展速度不断增加，发明和改进基本上是一个接着一个。纪录一个一个地被打破。此外，出现了电报和电话、唱机、电影、广播：对空间的征服不断增加，逐渐消灭的距离。还有明天、后天最新的东西——我们将能够“远视”（televise）。

这都是些无足轻重的观察，甚至不太准确——就这些历史阶段的时间尺度来说。说我们并不了解多少这些成就的应用，甚至在技术层面上也不知道，说它们现在对我们并不比菲济岛人手上有只表更有用，这就不太无足轻重了。说它们已经给我们带来了某种程度的安慰和方

便，同时也带来很多的生灵涂炭和破坏、还有更多的杀人破坏的威胁， 280
这些都是事实，这样说就有些严重起来了。证实艺术远没有与机械发
展同步，这就更加并非无关痛痒了。甚至在音乐演奏技巧方面，即炫耀
演技上，也没有与机械发展同步。自 18 世纪末以来，声乐演唱技巧可
以认为已经衰退了。帕格尼尼和李斯特各自在小提琴和钢琴上的演奏
技巧，几乎尚无人超越。只有管弦乐技术稳步增加。可以看出，因此而
斥责艺术是很荒唐的，甚至比斥责因为有了汽车人还在使用双脚走路，
或是既然有了飞机仍然在使用汽车更荒唐。

艺术和技术没有丝毫联系。当歌德和贝多芬从用引火匣到改用火
柴的时候，他们的精神状态和特质并没有改变。汽车的普及、林白的飞
行并没有在艺术史上造成区别。艺术是一个它自己特定的王国。世界
上最好的摄影也不能取代一个艺术家画的画像。它们从本质上是不同
的东西。当然，今天的艺术家所画的绘画，与从中世纪到文艺复兴开始 281
前所画的东西不同。在那个时候，它是某个个性的魔术般的永久保
存——是用禁令将某一个性保存。今天，这样的绘画最多只是艺术性
和智力性的永久保存。一幅摄影作品只是一个文献。音乐作品在几个
世纪的过程中，也改变意义。一部帕莱斯特里那的弥撒不再是天主教
仪式上的一个组成部分，无论如何，和 16 世纪有不同的功用。它可能
出现在今天的仪式上，那完全是因为天主教会对传统的友善。但在当
时，它很少是“艺术作品”，更多是仪式的装饰性内容。简言之，它不是
在审美上为人所欣赏。巴赫的康塔塔和受难曲，在很大的程度上更是
这样。它们是在 1730 年前后的另一种布道形式，是一种不同的、更世
俗的解释《圣经》的方法。今天它们的价值完全是审美性的。巴赫的一
首创意曲、一首赋格的艺术价值表面看来改变了，多亏了它们的创造
者，它是一面精神的镜子，我们现在仍然可能要照这面镜子，在一千年
之后，人们也许仍然要照这面镜子。但在 1730 年前后，它的工艺匠心
上的价值得到更多的强调。巴赫特别想以这个《二声部和三声部创意 282
曲》来激发的东西，即创造性活动的激发物，在今天不再有效。它如同
历史上已确定了的赋格形式一样，已经死去。任何今天以巴赫的方式

写作创意曲和赋格的人,那是犯了时代倒置的错误。

再说一遍,机械和艺术互不相干,它们是两个分开的领域。机械本身无论如何不可能危害艺术。但这点也不可否认:直到19世纪开始之前,它们各自的发展速度是基本相当的。随着技术发展速度的加快,巨大的缝隙出现了。艺术在19世纪才作为“艺术”建立起来。在那时,遥远过去的艺术才开始让人感觉到,不仅在音乐中(让我们突然意识到巴赫和帕莱斯特里那),而且在绘画和建筑方面(开始发现中世纪)。从浪漫主义的意义上,也许可以这样说,艺术作为生活中一个用栅栏隔开的领域,作为一种没有在崇高和庄严的生命时刻被使用的、而是被欣赏的东西,到了19世纪才被发明出来。但是,巴赫很少不是为了他的“实际
283 需要”而创作作品,几乎没有作品是以“艺术作品”之名来创作的。要不是教学需要,即便是《创意曲》和《平均律键盘曲集》也很难说会被创作出来。《赋格的艺术》只能从教学上,被当成是一个精湛工艺的例子,一个对愈来愈浅薄的时代的无价值的艺术的抗议。这些作品偶然成为杰作,成为最纯正和最审美意义上的艺术作品,这真是一大奇迹,但这并不至关重要。甚至海顿和莫扎特很少有作品,是在没有社会条件制约下创作的。他们几乎所有的作品,都是为他人预约而作,受条件制约的作品,而不是“自由”的艺术作品。他们两人中没有一个,他们的任何同时代人也没有为“外部世界”、即为一个想象的公众而作。莫扎特的最后三部交响曲是为维也纳的预订音乐会而作,但那几场音乐会并没有举行,似乎命中注定,这些作品中要保存一个高度创造力的自由产品的性格。尽管如此,它们的存在,完全归结于外部场合的需要。海顿的
284 《伦敦交响曲》是他死后在19世纪的声誉的主要基础。如果没有预约,这些作品也不可能写出来。一位女士曾经问勃拉姆斯,“你怎么会写出这样美丽的慢板乐章?”他讥讽的回答具有历史正当性的外衣:“出版商是那样预订的。”

与17世纪相比,20世纪的困难由于我们强化了的意识而进一步增加。这个困难在19世纪已经存在,而且妨碍了大大小小的音乐家们的创造工作。要确保像瓦格纳整体艺术品(Gesamt-Kunstwerk)那样

遭人怀疑和如此不自然的艺术建筑的凝聚力，必定要如他那样伟大。他的创造力量与他的智力相当，或者超过他的智力，他使用他巨大的智力才干来保卫他非常个人化的艺术工作。19 世纪没有剩下一个“天真原始的”、初级的音乐家，能够像奥古斯特·雷诺阿和阿里斯狄德·麦友那样的画家和雕刻家仍然可能的那样，单纯地练习自己的手艺。布鲁克纳这位怪异的反潮流者，是否真从他的朴实中获益，是令人怀疑的。他是个迟到者，雪上加霜的是他的艺术发展慢得极不寻常，以及他 285
的智力上的狭窄局限，但这些被深沉而爆炸性的情感和真诚的天主教虔敬所弥补。这样，这个半中世纪、半巴洛克的农民和音乐家，像个奇迹，挺立在 19 世纪的中间。我们无法断言，更多的知识是否可能增强他的交响形式，或许，正好相反，彻底毁掉他。自从舒伯特死后，学问改进手艺或学问消失在手艺背后的幸运情形，还没有重新出现过。

早几个世纪的音乐家是为他那个时代的社会团体而存在的，但他的时代的社会团体也为他而存在。一部巴赫康塔塔有其自己限定的会众，它不超出莱比锡的圣托马斯教堂，只打算让人在一年中某个星期天听一次、两次或三次，随后就束之高阁。它既非被圣托马斯教堂的会众所理解，也不被欣赏，而是被使用了。这对巴赫就足够了——一般来说如此。当他在当了“王公的”乐长之后，成为主唱者(cantor)时，他大概 286
会觉得职位降了一级，但几乎不会认为自己是个无人理解和无人欣赏的天才，这点自有后人评判。他的康塔塔正好是它们不得不写成的那样。如果它们要能与一个主要教堂(正好是圣托马斯教堂)匹配，它们的质量就不能不高。

自 19 世纪日益加快的机械泛滥以来，艺术作为生活的一个组成部分，作为基督教会或世俗庄重仪式，或更亲密的节庆的传统装饰点缀，这个意义上的艺术已经不复存在。自那以后，艺术才成为“艺术”，即作为我们躲避日常生活的噪音的灵魂一角，在音乐节、音乐厅和歌剧院为人欣赏的艺术。对音乐如此，对其他艺术也多少如此，对更高级的诗歌形式也是如此，这些诗歌形式因为对形式的不断减弱的理解和欣赏，根本不再有任何读者。雕塑和绘画也是如此，它们在实际上已经变得没

有安身之处。迄今为止，建筑的情况最不是这样。机械化改变了我们
287 的生活，没有改变艺术，但改变了它生存的条件和氛围，这是它不得不面对的。艺术在 20 世纪仍然以传统的方式受到哺育，仍然有艺术家，就如在非洲和南太平洋的海岛上仍然有土著人，他们仍然以为太阳围绕地球转动，亦如欧洲和美洲的基督徒中，还有原教旨主义者。

我们已经提到了建筑，这可能接近我们的问题的解决方案。因为在所有艺术中，建筑第一个再次关注于风格的创造。不是靠模仿，而是通过客观性(objectivity)，我用这个词来表达与所谓的“新客观”(new objectivity)很不同的意思。纽约给人印象最深的建筑，是广播城(Radio City)。它很美吗？肯定不是传统意义上的美，因为它用不着为传统和“美”而费心。它具有一个自然物体的力量和可靠性。我从未有过询问它的创作者名字的欲望。的确，它对我可能会这样匿名下去，就如一座哥特式天主教堂的建筑师(这是对一个艺术家可以作出的最高赞誉)。这个建筑也许能创造一个未来的美的概念。无疑，这个建筑
288 师一定熟悉埃及的金字塔和米开朗基罗的哥特式大教堂和圆形屋顶，但是，他已经将他们再次忘记了，就像一个睡着的人。

这也可能是音乐和音乐的伟大性未来的途径。我们伟大的过去再不会从世界上消亡，这个巨大的精神宝库，经几个世纪传入我们手中，出于几个世界上曾经有过的最纯正和最伟大的心灵。纯正和伟大这样的东西实在太稀有，决不可以扔掉。所有现代音乐的痉挛，寻找新的途径，不断试验，这些是忽视过去的无用企图。无用，因为过去不能被忽视。或者，再次会出现平等对待过去的企图——以某种形式。因为有上百个这样的形式，对它们进行分析就是今天的音乐的一个横切面。谁能将整个过去包容在自己身上，而且又足够强壮到将过去忘记，谁就是伟大者。幸运的时代，就是艺术的形式能够重新复活的时代，这就如同一门语言能够被一切人——至少是那些有能力去理解的人——所理解。

人名索引

A

阿贝尔,Carl Friedrich Abel,1723—1787,德国作曲家

阿班尼,Francesco Albani, 1578—1660, 意大利巴洛克画家

阿尔布雷希茨贝格,Johann Georg Albrechtsberger, 1736—1809,奥地利管风琴家,作曲家,教师

阿那克里翁,Anacreon,古希腊诗人

安福西,Pasquale Anfossi,1727—1797,意大利歌剧作曲家

阿瑞提诺,Pietro Aretino,1492—1556,意大利作家,剧作家,诗人

阿莱维,Jacques Fromental Halevy,1799—1862,法国作曲家

埃贝林,Daniel Eberlin,1702—1762,德国作曲家,小提琴家

埃尔加,Edward Elgar,1857—1934,英国作曲家

艾欣多夫,Joseph von Eichendorff,1788—1857,德国诗人

奥柏,Daniel Francois Esprit Auber,1782—1871,法国作曲家

奥芬巴赫,Jacques Offenbach,1819—1880,德裔法国作曲家

奥斯特瓦尔德,Wilhelm Ostwald, 1853—1932,德国物理化学家

B

巴赫,Johann Sebastian Bach,1685—1750,德国作曲家

巴赫,菲利普·埃马努埃尔,Carl Philipp Emanuel Bach,1714—1788,德国作曲家,巴赫之子

D

F

G

高斯,Karl Friedrich Gauss,1777—1855,德国数学家,物理学家

格鲁克,Ghristoph Willibald Ritter von Gluck,1714—1787,德国作曲家

歌德,Johann Wolfgang von Goethe,1749—1832,德国作家,诗人

格劳普纳,Christoph Graupner,1683—1760,德国作曲家

格列柯,埃尔,El Greco,1514—1614,西班牙画家

格里格,Edvard Grieg,1843—1907,挪威作曲家

格勒兹,Jean-Baptiste Greuze,1725—1805,法国画家

格里尔帕尔策,Franz Grillparzer,1791—1872,奥地利诗人

贡贝尔,Nicolas Gombert, 1500—1560, 佛兰德作曲家

古诺,Charles Francois Gounod,1818—1893,法国作曲家

瓜蒂尔,Judith Gautier,1845—1917,法国诗人,历史小说家,瓦格纳女友

H

哈塞,Johann Adolph Hasse, 1699—1783, 德国作曲家

海顿,Franz Joseph Haydn,1732—1809,奥地利作曲家

海顿,米切尔,Johann Michael Haydn,1737—1806,奥地利作曲家,约瑟夫·海顿之弟

海涅,Christian Johann Heinrich Heine,1797—1856,德国诗人

赫贝尔,Friedrich Hebbel,1813—1863,德国诗人、剧作家

荷尔德林,Holderlin,1770—1843,德国诗人

贺拉斯,Horace,公元前 65—8,古罗马诗人

黑格尔,Hegel Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770—1831,德国哲学家

亨德尔,George Frideric Handel, 1685—1759,英籍德国作曲家

霍夫曼,Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,1776—1822,德国作家,作曲家

霍尔布鲁克,Joseph Holbrooke,1878—1958,英国作曲家,指挥家,钢琴家

J

济慈,John Keats,1795—1821,英国诗人

基恩贝格尔,Johann Philipp Kirnberger,1721—1783,德国作曲家

加布里埃利,安德烈,Andrea Gabrieli, 1515—1586,意大利作曲家,管风琴

拉赫玛尼诺夫,Sergey Rakhmaninov,1873—1943,俄罗斯作曲家,钢琴家,指挥家

拉辛,Jean Racine,1639—1699,法国剧作家,诗人

拉莫,Jean－Philippe Rameau,1683—1764,法国作曲家,音乐家理论家

拉斐尔,Raphael,1483—1520,意大利画家

拉威尔,Maurice Ravel,1875—1937,法国作曲家

赖夏特,Johann Friedrich Reichardt,1752—1814,德国作曲家

莱格伦齐,Giovanni Legrenzi 1620—1690,意大利作曲家

莱奥尼努斯(莱奥南),Leoninus,12 世纪晚期巴黎圣母院的作曲家

莱辛,Gotthold Ephraim Lessing,1729—1781,德国作家,文艺理论家

莱夫勒,Charles Martin Leoffler,1861—1935,德国出生的美国作曲家

兰纳,Joseph Franz Karl Lanner,1801—1843,奥地利作曲家

劳帕奇,Hermann Friedrich Raupach,1728—1778,德国作曲家

雷诺阿,Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919,法国印象派画家

雷斯庇基,Ottorino Respighi,1879—1936,意大利作曲家

里格,Max Reger, 1873—1916,德国作曲家

里姆斯基—科萨科夫,Nikolay Rimsky-Korsakov,1844—1908,俄罗斯作曲家

李斯特,Franz Liszt,1811—1886,匈牙利作曲家,钢琴家,指挥家

列昂卡瓦洛,Ruggiero Leoncavallo,1848—1919,意大利作曲家

林白,Charles Augustus Lindbergh,1902—1974,美国著名飞行家

卢梭,Jean Jacques Rousseau,1712—1778,法国启蒙思想家

卢克莱修,Lucretius Carus,约公元前 99—前 55,古罗马诗人、哲学家

伦勃朗,Rembrandt Harmenszoon van Rijn,1606—1669,荷兰画家

罗勒,Cipriano de Rore,1516—1565,佛兰德作曲家

罗西尼,Gioacchino Rossini, 1792—1868,意大利作曲家

吕贝克,Vincent Lubeck, 1654—1740,德国管风琴家,作曲家

吕利,Jean-Bastiste Lully,1632—1687,生于意大利的法国作曲家

M

马勒,Gustav Mahler,1860—1911,奥地利作曲家

马约,Gian Francesco di Majo, 1732—1770,意大利作曲家

马卡特,Hans Makart,1840—1884, 奥地利画家

N

纳索里尼，Sebastiano Nasolini，1768—1816，意大利作曲家
尼采，Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844—1900，德国哲学家
涅霍夫，Baron von Theodor Neuhof，1694—1756，德国探险家
诺瓦里斯，Friedrich Novalis，1772—1801，德国诗人

P

帕格尼尼，Niccolo Paganini，1782—1840，意大利小提琴家，作曲家
帕伊谢洛，Giovanni Paisiello，1740—1816，意大利作曲家
帕莱斯特里那，Palestrina，1525—1594，意大利作曲家
培根，Francis Bacon，1561—1626，英国哲学家，科学家
佩尔戈莱西，Giovanni Battista Pergolesi，1710—1736，意大利作曲家
佩里，Jacopo Peri，1561—1633，意大利作曲家，歌唱家
佩罗蒂努斯，Perotinus Magnus(Perotin)，活跃于 1180—1210 的作曲家
蓬基耶里，Amilcare Ponchielli，1834—1886，意大利作曲家
达·蓬特，Lorenzo Da Ponte，1749—1838，意大利诗人，剧作家
皮钦尼，Niccola Piccinni，1728—1800，意大利作曲家
皮泽蒂，Ildebrando Pizzetti，1880—1968，意大利作曲家，音乐著述家
普菲茨纳，Hans Pfitzner，1869—1949，德国作曲家
普桑，Nicolas Poussin，1594—1665，法国画家
普拉克西特列斯，Praxiteles，古希腊雕刻家
普雷迪埃瑞，Predieri Luca Antonio，1688—1767，意大利作曲家
普契尼，Giacomo Puccini，1858—1924，意大利作曲家
普塞尔，Henry Purcell，1659—1695，英国管风琴家，作曲家

Q

契马布耶，Cimabue，1240—1302，意大利文艺复兴初期画家
奇马罗萨，Domenica Cimarosa，1749—1801，意大利歌剧作曲家

R

让·保罗，Jean Paul Friedrich Richter，1763—1825，德国作家
若斯坎，Josquin Des Pres，1440—1521，佛兰德作曲家

司汤达,Stendhal,1783—1843,法国作家

T

泰纳,Hippolyte Adolphe Taine,1828—1893,法国艺术史家,文艺理论家,美学家
泰勒曼,Georg Philipp Telemann,1681—1767,德国作曲家
塔基,Angelo Tarchi, 1760—1814,意大利作曲家
特拉德略斯,Domingo Miguel Bernabe Terradellas,1713—1751,西班牙作曲家
特拉埃塔,Tommaso Michele Francesco Saverio Traetta,1727—1779,意大利作曲家,教师
提香,Titian,1488—1576,意大利画家
托马谢克,Vaclav Tomasek(Johann Wenzel Tomaschek),1774—1850,捷克作曲家
托雷利,Giuseppe Torelli,1658—1709,意大利作曲家,小提琴家

W

瓦格纳,Richard Wagner,1813—1883,德国作曲家
韦基,Orazio Vecchi, 1550—1605,意大利作曲家
韦伯,Carl Maria Ernst von Weber,1786—1826,德国作曲家
委拉斯开兹 Velazquez, Diego(Rodriguez de Silva) ,1599—1660,西班牙画家
维庸, Francois Villon, 1431—1474, 法国中世纪诗人
维奥蒂,Giovanni Battista Viotti,1755—1824,意大利小提琴家、作曲家
维瓦尔第,Antonio Lucio Vivaldi,1678—1741,意大利作曲家
维阿尔多一加尔西亚,Pauline Viardot-Garcia,1821—1910,法国次女高音歌唱家,作曲家
维托利亚,Tomas Luis de Victoria(Vitoria, Vittoria),1548—1611,西班牙作曲家
维才瓦,Theodore de Wyzewa,1862—1917,波兰裔法国音乐学家
威尔第,Giuseppe Verdi,1813—1901,意大利作曲家
威廉斯,Ralph Vaughan Williams,1872—1958,英国作曲家
温克尔曼,J. Joachim Winckelmann,1717—1768,德国艺术史学家
沃依夫林,Heinrich Woelfflin,1864—1945,瑞士艺术批评家
沃尔夫, Hugo Wolf,1860—1903,奥地利作曲家
乌里奥,Francesco Antonio Urio, 1660—1700,意大利作曲家